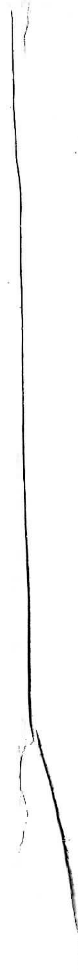
B.



SABRANA DJELA LJUBE BABIĆA

KNJIGA IV.

NAKLADA A. VELZEK, ZAGREB, BULIĆEVA UL. 12.

LJUBO BABIĆ:

ZLATNI VIEK ŠPANJOLSKOG SLIKARSTVA

(PRIKAZI I USPOMENE)

ZAGREB, 1944.

Tisak „Tipografija“ d. d., Zagreb

Aún aprendo!

Francisco de Goya y Luciente
u svojoj 80. godini

(Još učim!)

PRELUDE

Ženeva 1939.

Šumi Rhona, žamori grad. Prigušeni su to žamori, osluškujem ih medju zelenilom i sunčanim pjegama. Kao da slušam kako svietlom i tišinom tiho otiču valovi i vrieme. Čas jače, čas slabije naviru žamori rieke i grada. Ječe iz daljine. Otječe voda i brza kraj zelenog hlada, kraj brana i ograda oko malog otoka, što se izpriečio pred ušćem jezera. Navire voda, vrtloži se zelena izpod spojnice obih obala i otoka; protječe izpod nizkog željeznog mosta. I ne zna se da li trepere jedva zamjetljivo željezni lukovi, ograda i cieli most pod pritiskom voda ili se taj gladki put ugladjen gumenim kotačima trese, kad se po njem oskliznu kola, tiho, bez buke, bez štropota i bez trublja. Prolaze kola amo tamo mostom kao sjajne blješteće igračke. Blieska na njima staklo, kriesi se lak i izkri metal, a širi se vonj benzina. Tim vonjem je zasićen čitav zrak. Prožimlje sve, on se uvlači u tamne zelene rupe šetnica, miriše po njemu valjda i ono razcvalo cvieće na urednoj tratini. Zaostao je taj vonj i medju krošnjama kao da izdiše drveće, i grmlje, i čitav uredni vrt uz obale jezera — benzin. Tu i tamo tik uz jezero nanese jezerski lahor oštri miris katrana. Onaj isti opori miris, što ga nose naši maestrali na žalu mora. Onaj isti zadah, što prožimlje slanu svježinu, i što struji škrapama, mandračima, pržinama, malim i veljim lukama kud se sklanja ribarska čeljad naših bracera, trabakula, jedrilica i barka.

Al ovo nije more, ovdje nema nereda mreža i vrša, ovdje nema krša ni pokrpanih jedara, što se vitlaju kao pobjedne zastave, nema ni škrapa, ni maslina, ni izpržene trave, ni žutog drača, ni crvene zemlje medju sivim kamenjem. Ni grubih crta stiena, ni plavog tamnog ocjelnog vala, nad kojim se pjeni bjelina. Svega toga ovdje nema. Preda mnom je sasvim druga slika. Istina, njišu se uz obalu čamci bieli i žuti, zibaju se motori, jedre male barke, slabi ih vjetar goni.

Poput lepirica uzmahuju bielim čistim krilima, klizu po sasvim slabo namrežkanoj plošnini jezera. Čitavo ih je jato. Ne manjkaju ni brodovi, plazi ih više i to onih parobroda, što imadu plovke sa strana, poput velikih mlinskih kolesa. Takve sam još brodove našao na slikama u starim leksikonima. Eno upravo jedan dimi na nebosklonu, mala je to neznatna mrlja, koje dim ne dosiže narezuckane kulise bregova Walisa i visoke Savoje, što su sasvim daleko, u dubini slike. Slične je Hodler izrezao ultramarinskom konturom nad plavičastim zrcalom jezera u bistrom azuru neba.

Ima i galebova, dok se jedni njišu na struji jezera, drugi kruže uokolo visokog stuba vode, što pršti iz jezera kao ogromni vodoskok, čije se bezbrojne kapljice izkre u širokom pramu u nekoj prozračnoj lepezi prije nego će se sunovratiti u elegantnoj krivulji medju svoje družice. Sunce je razkriesilo blještavom tom lepezom sjajnu dugu, a njezine prozirne šare tiču na lievoj obali duž Les Eaux Vives crvenkaste i biele sasvim pravilne kvadratiće i romboide kuća, vila i krovova, što složeni i poredani prate u zelenilu široku obalnu cestu. Svi su ti oblici, te mrlje boja i taj skup pravilnih obrisa mirne i uredne, putuju izpod šarene duge spram dalekih sivih i maglenih humova i malih bregova, iza kojih je Thonon i Evian.

Sve je to u pokretu, živa je slika i grupe šetača, vojnika, i djece i njihove svietle odjeće, i automobili, i bicikli, i motori, i jedrilice, i brodići i Pont du Mont Blanc i quaiovi, i parkovi i pruge koprenastih oblaka, sve se to miče, živi i kreće se, a ipak vlada mir. Svečani blagdanski mir — sve je to uredno, čisto, složeno, oprano i uredjeno. Sve je kao na velikom turističkom prospektu i vodoskok, i jezero, i duga, i barke, i jedra i ljudi i strojevi, i kuće, i palače, i terase, i mostovi, i galebovi, i Alpe, i plavo nebo nad ošišanom travom i obrezanim krošnjama.

Taj veliki i skladni hotelski plakat promatra sa granitnog postolja Jean Jacques Rousseau, koga je u bronci ukrutio Pradier. Promatra sa svog otoka čitavu ženevsku nedeljnu idilu, dok vrabci tjeraju šegu po brončanom mudracu. Bez respekta živkaju i čeprkaju po Jean-Jacquesovoj knjizi, igrajući

se skrivača u naborima njegove ozbiljne toge, objašnjavaju se vrlo živo na njegovoj glavi.

Dakle, tako je izgledao Jean-Jacques! U bronci ovdje sasvim mu je izgled dobroćudan, sasvim mirno pozira kao svi mudraci i znameniti muževi na spomenicima. Sjedi, odmara se i on u nedjelju popodne kao pravi švicarski gradjanin u svom rodnom gradu. Da je kojim sretnim ili nesretnim slučajem Jean-Jacques-a u broncu odlila ruka našeg kojeg bogodanog skulptora, o kako bi se Jean Jacques razmahao, kako bi na granitu junački pun dinamike zakoračio, možda bi i dignuo prst i silnom gestom protumačio silinu svojih ideja. Ovako sjedi sasvim mirno, kao dobroćudni gradjanin, premda su njegove misli i njegovi spisi drmali svietom. Iste te spise nosio je kao svoj breviar, od koga se nije nikad dielio i nepodmitljivi Maksimilijan Robespierre. Iz tog je breviara crpio u svakoj sumnji ili dvoumici jedini pravilni odgovor za sebe i za svoje pristaše, i konačno za čitav globus. Iz Jean-Jacquesovih je spisa kao iz kakvih novih zakonika učio nepodmitljivi; na te se spise pozivao, kad je kao kruti dogmatik skidao glave lievo i desno — sve za dobrobit čovječanstva. Tako je isto postupao svojedobno, davno prije nepodmitljivog diktatora francuzke revolucije i Kalvin upravo u tom istom gradu, u luteranskom Rimu, kako zovu Ženevu. Kalvin se pozivao na Sveto Pismo i na svoja neumolna tumačenja i načela. Tekla je krv na potoke i ovim gradom, jer su načela Kalvinova ostavljala krvav trag, kao što su takov trag ostavljali svi reformatori i usrećitelji čovječanstva, bilo oni sami, bilo njihovi vjerni sljedbenici.

A valjda tako mora biti, valjda je to u samoj ljudskoj prirodi, da se ljudi od pamtivieka ubijaju, kolju i muče, da se krv lije i da se sve to krvavo i ljudoždersko tumači načelima, koja su izključivo zamišljena u posljednjem cilju za dobrobit čovječanstva, za njegov mir, sreću i napredak. Nu nisu li ta sva krvava protuslovja samo neki prividi? Neki nesporazumi? S jedne strane krvava praljudska stvarnost, što se težko mienja ili se uobće ne mienja, ostajući uviek jedna te ista. Mienjaju se jedino kostimi, vjekovima se tek profinjuju sredstva stvarajući bezbrojne varijante jednog te istog stanja

mnogolikih naličja; a s druge strane ili suprotno tome i takvom trajanju živi sama misao, što se probija mučno na osnovi praiskonskih nagona — misao o toj stvarnosti i sljedstveno iz iste misli želja, potreba i imperativ: tu istu stvarnost svedjer jednaku, a mnogoliku preobraziti, pretvoriti je u drugu, drugačiju, skladniju, bolju, ljepšu i istinitiju. Da se ta misao kretala, i da se kreće, i da je lutala i da luta od privida do privida, od pogrješke do pogrješke, od nesporazuma do nesporazuma, kroz krv i patnju miliona, težka je i krvava misao, al ta misao o boljem i skladnijem i pametnijem je živa i ona se ipak kreće — napried! Nesustala i nesalomiva!

Nu što se ta sva protuslovja tiču umieća! Nije li »sveto« umieće izvan svega toga? Nije li umjetnost ono sretno sklonište i utočište, onaj otok blaženih, oko kojeg teku kaljave i krvave stvarnosti? Otok što strši ponad bujica i poplava? Nije li upravo ono najviše i ono najvrjednije umieće izvan stvarnosti i ponad stvarnosti? Zar nije umieće onaj opoj, onaj čudesni napitak, što daruje zaborav stvarnosti, ona magična koprena koja pokriva svu rugobu, svu biedu i sve stvarne patnje? Nije li umieće ona šarena i čarobna duga, kojom se tiče sama vječnost s otoka blaženih?

Zar nije na takvom otoku samo moguća umjetnost onih bogodanih, što žive u sjeni krila vječnosti? Valjda je jedino moguće u podpunoj izolaciji i u kuli bielokostnoj, kao u kakvom skupom hotelu ili sanatoriju, zaštićenom neprobojnim ogradama od buke, od vonja, od doticaja, od okusa i od gledanja grube i kaotične i neliepe stvarnosti, stupiti u intimni saobraćaj s višim silama, te u sjeni same vječnosti, daleko od stvarnosti, ostvariti pravu, veliku i svetu umjetnost! Pa nije li takvo čisto stvaranje bogodanih ona nevina igra nenatrunjenih sviesti, što umišljaju oblike i grade svietove, što crtaju crte i ostvaruju ezoteričke znakove, što mackaju bojom i tajanstvenim šarama muziciraju samo za upućene? Nije li upravo čitava ta nedužna igra boja, crta i oblik ono jedino sredstvo, koje može ljudstvo u dolini suza usrećiti ne stvarnim već nestvarnim skladom i ljepotom?

O veliki Jean-Jacques, danas ne pitam Tebe, što sjediš posred tog ljepolikog prospekta na granitnom postolju. Ne

tražim od Tebe, štićeniče gospodje Warens, odgovor na sva ta pitanja, na koja su već i onako stručnjaci, estete i umjetnici moje zemlje davno jestno odgovorili. Drugima sam postavio ta pitanja upravo u ove dane, prolazeći Tvojim rodjenim gradom. I ti drugi opet su mi jedared sasvim drugačije odgovorili, svi redom isto. A pitao sam čitavu slavnu družbu infanta i knezova, svetaca i sibila. Pitao sam sv. Bartola i sv. Kasildu. Pitao sam viteza tužnog lica i Filipa IV. i patuljka Prima i njegovog druga Antonia. Obraćao sam se i malom princu Baltazaru i Mariani od Austrije, isto taka kao što sam se obratio dječaku iz Valece i ludjaku iz Corie. I Barbola i Olivares, i cielo presvietlo družtvo dalo je istovjetan odgovor, koji su potvrdile Tirana i Maja, i njezina Veličanstva Karlo IV. i Maria Lujza od Parme i njezin čitavi rod. Svi su se složili dapače i oni ludjaci, i oni krvavi duelanti i inkvizitori, i njihove žrtve složili su se i izrekli da ih je rodila stvarnost i da nisu nikakvi ezoterični znakovi, a još manje neki umišljeni sviet ostvaren nekom nadzemaljskom likovnom igrom. Što više svi izpoviedaju trajno, da su izrasli iz krvave stvarnosti, i da nisu koprena, što pokriva stvarnost, već naprotiv, da u njima živi i traje misao o toj stvarnosti, jaka, snažna, neumoljiva, upravo strastvena, koja izaziva želju za drugom, drugačijom, skladnijom, boljom i ljepšom stvarnošću.

Takve sam odgovore slušao od lika do lika sve one dane na lemanskom jezeru kada su se ti vječni likovi španjolskog zlatnog vieka tamo nalazili.

Za vrieme čitavog gradjanskog rata u Španjolskoj pronosile su se viesti o propadanju i o propasti najznačajnijih djela španjolskog umieća kroz cielu svjetsku štampu. A pogotovo su te viesti učestale pri koncu tog strašnog zbivanja, kad su se te slike, dragocjene za čitavi ljudski rod, selile iz mjesta u mjesto, sve bliže francuzkoj granici, kako se pomicala ratna fronta. I sretnom se slučaju može zahvaliti, da nisu bili na to svom prisilnom putu El Greco, Velasquez i Goya obasuti bombama; oni su prešli neoštećeni ratnu zonu i sklonuli se privremeno na švicarski teritorij, gdje ih je nakon dugog diplomatiziranja, taktiziranja i pregovaranja uz pomoć

neutralne internacionalne stručne komisije preuzeo kanton Ženeva, da ih u sporazumu i s privolom sadašnje španjolske vlade izloži u svojem velikom kantonalnom muzeju. Tako se jasno i očito utvrdilo, da novinske viesti o propasti velikih španjolskih djela nisu srećom bile istinite. Tako se i dogodilo, da je preseljen izabrani glavni dio jedne od najboljih i najljepših galerija svieta, madridskog Prada, na nekoliko mjeseci u centar Europe na ženevsko jezero, na domaku svima onima, koji Španjolsku, a ni njezin glavni muzej ne bi nikad vidjeli.

Zato je ta priredba postala bez ikakve običajne reklame senzacijom i velikim kulturnim dogadjajem.

Na tu se izložbu hodočastilo sa svih strana svieta. Čuli su se medju brojnim posjetiocima najraznolikiji jezici. Tisuće i tisuće pohadjalo je dnevno tu priredbu tako, da je zbog brojne publike bilo otežčano sabrano i mirno promatranje umjetnina. Valjalo je doći ili rano u jutro ili zaostati za vrieme objeda, kad je jenjao priliv posjetilaca.

Brojna hodočašća i silni promet i privlačivost same priredbe je razumljiva, kad se znade, da je tamo bilo izloženo najbolje od najboljeg, što je uobće u slikarstvu kroz vjekove stvoreno. Španjolsko slikarstvo! Kao logični nastavak velikog venecijanskog slikarstva, stvorilo je to slikarstvo takova djela, da se čine djela i onih najvećih kraj tih savršenih izraza, blieda i bezživotna.

Još više: ta djela tih velikih majstora nose u sebi već sve ono, što će iznieti buduća stoljeća poslije njih kao novost u slikarstvu.

Courbet i Manet nisu uobće zamislivi bez Velasqueza, a u vražjem temperamentu poteza kista jednog Goye sadržan je čitav impresionizam, da ne spominjem El Greca, čija su mistična snovidjenja i magijski muzikalitet boja takovi, da nam se svi navodni veliki ekspresionisti jučerašnjeg datuma prikazuju u svom pravom svietlu i da su njihovi na daleko poznati ekspresionizmi biedna i jadna prenemaganja biednog i jalovog vremena prema ovim opalnim i opojnim realizacijama.

Zato i nije nikakvo čudo, da je medju brojnim posjetiocima te izložbe veliki broj samih slikara. U one dane kad sam posjećivao tu izložbu, kladio bih se, da je bilo bar trećina posjetitelja umjetnika, starih i mladih, Finaca i Talijana, Škota i Bugara, Turaka i Kineza, Amerikanaca i Madjara, Francuza i Niemaca, Indijaca i Rusa, Poljaka i Norvežana. Kao da je tu pred tim čudima El Greca, Velasqueza i Goye ustanovljen i uzpostavljen sasvim drugi, posebni savez naroda bez statuta i bez ikakvih odbora, sjednica i komisija, automatski na temelju teologije i evandjelja slikarstva, što ju u sebi ima slika »Las Meninas« Don Diega de Silva y Velasquez. On je naime u tom slavnom po izbor družtvu glavno lice.

Da ponajprije pobrojim majstore, koji su zastupani. To su *Morales, Coello, El Greco, Pantoja, Velasquez, Zurbaran, Ribera, Murillo* i *Goya*. Izabrani po svojim najboljim djelima, predstavljaju razvitak kroz tri stoljeća španjolskog slikarstva, od rodjenja Moralesa (1.500.) do smrti Goyine (1.828.).

No u toj izložbi prate izabrane primjere realiziranog sna i vizija stvarnosti s pustih i dalekih prodola Andaluzije, Kastilje i Aragonije prekrasni i ogromni gobleni iz kraljevskog madridskog dvora. Dvadeset i četiri na broju, jedan ljepši od drugoga. Svaki pojedini ima svoju poviest. Svaki pojedini govori o davnim posjednicima. Pričaju ti gobelini, ta tkanja flamanskih ruku o Ivani ludoj, materi Karla V., o njezinom životu, njezinoj samoći u samostanu S. Justa, kad su tu ludjakinju pratili ti slavni prikazi života blažene djevice. Medju zlatnim nitima u bliedoj predji sred prigušenih šara izviruju ta lica, prikaze, svetci i svetice. Tek su naznačena lica, kao da ih bliedi andjeli dižu u nezemaljska svietla. To su tihe molitve, neki tihi šapat, a ima i drugih gobelina, mnogo kasnijih, koji uz fanfare slave zauzeće Tunisa. Na ogromnim plošninama, medju jedrima galera, nagim veslačima i fantastično odjevenim vojnicima odvija se slava Karla Petog, koji napirlitan stoluje na tronu admiralskog broda. On vlada Sredozemljem, čiju točnu geografsku kartu uz antične bogove i božice pokazuje najveći gobelin, pred kojim je postavljen veliki Tizianov portret tog istog vladara na konju.

Zamislite pred takvim tkanjima jedan od najljepših Velasquezovih portreta i moći ćete shvatiti način kako je ta izložba bila uredjena, a moći ćete u isti čas prosuditi, koje je bogatstvo i sjaj umieća u te dane u svojim dvoranama čuvao ženevski kantonalni muzej!

Ta ogromna umjetnička vriednost tih slika od platna do platna potvrdjuje staru istinu, da je umjetnost samo onda i umjetnost i velika, kad je izraz svoje zemlje, svog vremena i svog naroda. Jedino takova sinteza izražava i posebnu likovnu volju.

El Greco, Velasquez i Goya — tri najveća uz druge Španjolce — glavni su sadržaj te grandiozne priredbe Prada u Ženevi. Nu ta priredba nosi još i čitav niz ponajboljih europskih majstora, koji se nalaze u Pradu. Tako je tu *Bosch*, *Brueghel* stariji sa svojim stravičnim »Triumfom smrti«, Cranach, Dürer, Van-Dyck, Giorgine, Mantegna, A. Mor (divan portret kraljice Englezke), Patinir, Rafael (Portret kardinala), Rubens, Tintoretto, Tizian Veronese i pred svima *Roger van der Weyden* s jedinstvenim prikazom »Snimanja s križa«.

Sve u svemu, toliko ljepota na jednom jedinom mjestu, da se je težko od toga svega otrgnuti i odieliti. Da, to je slikarstvo!

Nu trebalo se odieliti, trebalo se razstati. Valjalo je odputovati. Partir c'est mourir un peu... Što je naš vlak dalje jurio, što smo dalje odmicali obalom ženevskog jezera, to mi je bilo sve teže. Prošao je Nyon, Lausanne, Ouchi, Vevey, proletjele su na čas izmedju zelenila neprekinutog parka kule Chillonske na zrcalu jezera. I mi smo skoro ostavili jezero i uputili se u noć. U Domodossoli nisu me dočekale novine sa objavom rata, kao onomadne kad sam putovao iz Pariza 1914. s posljednjim vlakom na toj istoj pruzi, ali me je stegla ista, sasvim ista tjeskoba i slutnja, da sam ostavio znance i prijatelje, ostavio nešto bliza, nešto veliko, što neću nikad više vidjeti i da je taj naš susret ujedno bio posljednji moj Zbogom ne samo španjolskoj umjetnosti, nego i staroj Europi.

U ogromnom triemu neugodne zgrade novog milanskog kolodvora, počeo sam sredjivati moje bilježke i moje zapise

o španjolskim slikama, dok sam čekao moj vlak za domovinu. Te iste bilježke i ti zapisi su poslije upotrebljeni zajedno sa starim bilježkama iz puta po Španiji za moja predavanja i konačno su svi ti zapisi i predavanja složeni u ovom svezku kao slabi odraz mojih zanosa, doživljaja i saznanja, što mi je ta velika umjetnost podarila u mom životu još od moje mladosti.

I.

San Sebastian 15. X. 1920.

Napokon! Španija! Ta rieč značila je za mene od malena romantiku. Ta je rieč značila i čežnju za svim onim sakritim i čudesnim, što se ne da lako dokučiti. Još se danas sjećam kako sam kao diete u starom leksikonu s oduševljenjem putovao prstom po karti, a imena su zvonila u mojim ušima poput najsladje muzike. Čitanje španske karte bila je za mene — pjesma. Avanture, strah, grozničavu izvjedljivost, žene, strasti — sve je to u sebi krila ova pjesma, sve je to ovaj poem u meni evocirao. Gudure, bregovi, neprohodni klanci, maskirani ljudi, toreadori, Carmene, i još mnogo drugo — sve je to izpred moje uzbudjene mašte izazovno šetalo kao prave i žive utvare. Konačno ipak moja sanja postaje zbiljom, evo me u Španiji. Nisam nažalost više diete, onih je drhtavica nestalo, ipak mi je preostala i do danas — neutaživa izvjedljivost.

Posredstvom srbskog konzulata u Parizu podjoh ovamo (kažem: srbskog, jer mi takav muhur nabiše na pasport). Treba još i to znati, da svi konzulati i sve ambasade obće kao srbske iako . . . Šta ćemo stavljati taj vječni »iako«? Opet se ne smiješ zvati onako kako se zoveš. Bit će, da smo se rodili pod nesretnom zviezdom, koja nas progoni sve preko Pireneja.

Izjutra smo krenuli iz Bayonne-a. Svjež uzduh i dosta dosadan pejzaž. Osjeća se more, drhti uzduhom miris oceana. Nestrpljivo čekasmo. Iza tmurnih, zelenih crnogorica izkrsne ocean u tamnoj jutarnjoj magli. Obale su gole, zemljane, tu i tamo izvire pješčani rubovi. Veliki se valovi poput liena krda valjaju u dugim modrim prugama prema žuto-zelenim obalama. I sad smo brzo u Irunu. Mala pogranična postaja, carina i sve ono drugo liepo, što su Evropljani izmislili, kako će jedan drugoga mučiti.

Te su nesnosne stvari brzo prošle, iako su mene jedinoga kao sumnjiva pretraživali. Jer ja sam već iz onoga kraja, za koji drže i duboko su uvjereni, da je buntovan. Uvezli smo se u San Sebastian. Liepo i čisto mjesto u prvi čas čini se kao francuzko, i da ne prolaze mimo mene neke crne spodobe s mantijama na glavi, prisegao bih, da sam u Francuzkoj.

Kao golema školjka smjestilo se mjesto. — Monte Orgullo, otoci Sta. Clara i San Igueldo, gdje je poznata igračnica, označuju školjku (La Concha) u koju se smjestio gradić. Na polukrugu se protegla »plage« sa svjetskim kupalištem. Liep grad i ugodan. Tamna katedrala kao utvrda, do nje ribarska četvrt, kakovih ima po cieloj Italiji.

16. X. Jutra su ovdje liepa. Svježina, i lako se diše. Put oko Monte Orgulla uz more. Biju valovi, a španski gospari jašu po piesku. Prebiru i igraju po piesku potomci aristokrata, čije su rulje ostavile krvav trag po cieloj Europi. Ovdje je sviet pobožan, zvone zvona svaki dan toliko kao kod nas na blagdan. Krajina zelena, mali humci, i pitomo. Pireneji se spuštaju laganim prelazima prema moru.

BURGOS, 17. X. Cid-ovo mjesto s divnom katedralom i prljavim hotelima. Okolina valovita i pusta. Zemlja crvena, velike pješčare složene u slogove razapinju se poput paukove mreže po malim humcima. Valovito se izprepliću u pustoši. Sve je pusto, samo je Burgos kao mala oaza veseo, zelen i bučan. Smjestio se na maloj rječici Arlanzonu, a katedrala je kao stara koka uzela pod svoje krilo male i velike kuće, sve u bielom sa šarenim pendžerima.

18. X. Katedrala, veliko tužno zdanje s tipičnim polumrakom gotike, krije kosti španjolskog Kraljevića Marka, siledžije i razbojnika, koji je orao drumove i pljačkao nekrste. Cid, hajduk Kastilije, čije je ime tjeralo u strah djecu, za svoga je kratkog života počinio toliko grozota, da mu je i povjestnica sačuvala svietlo ime. Campeador znači slavu i krv. Vidio sam i prazni njegov kovčeg, kojim je taj pobornik prevario jednog židova, uzajmivši mu para za neki oslobodilački pohod. Jer je oslobadjati značilo u ono vrieme pljačkati u ime Boga i pravde. Prošlo je nekoliko vjekova — a danas? Svuda kamen i groblje.

Europska sjeverna gotika nema u svojim prostorima ni bogatstva ni razkoši u samom skupocjenom materialu, kako je to obično na jugu. U Burgosu u katedrali nema skupocjenog materiala. U mračnom se visokom prostoru žare tek tamne boje prozora. Polutamom se plete gotski kameni ukras u fantastične skupine. Snopovi se linija penju u vis, da se na svodovima razpletu u kićene kamene čipke. Tu taj bezbojni ukras u polutami kao da je pratnja onom glavnom ukrasu u svetištu, a to je visoki retabl ponad žrtvenika. U velikoj himnologiji što tom gotikom bruji kroz tamne prostore, ozvanja ponad oltara gloria u zlatu na čitavom nizu drvenih figura. Prikaze su to sudbina svetaca i patrona, što stoje u svojim udubinama, prekreću rukama, pokreti su im živi, viču, vrište, pate se jedan iznad drugoga. Svi zajedno čuvaju stražu oko plamenog i zlatnog središta u kojem je glavni prikaz mističnih saznanja. Naziru se slabe boje na tim drvenim kipovima, oko kojih lepršaju nabori, tinja u njihovom zlatu odraz vječnog žižka. Crveni se taj odraz na pokretima, naborima i patničkim licima.

Nu prostor gotski te divne katedrale, što ju je Ferdinand Sveti i biskup Mauricije počeo dizati još godine 1221. nije pregledan, jer se u tom polutamnom prostoru sred hrama u brodu diže kićeni kor, kao neka crkva u crkvi. Kor je naime obično u španjolskim gotskim crkvama odvojen od svetišta, te smješten posred srednje ladje, tako da on sa visokim ogradama u stvari čini posebnu jezgru u kojoj bruji molitva i pjesma brojnog klera, štu tu sjedi uokolo u redovima izrezbarenih gotskih klupa. Takav je kor i u toledskoj i u seviljskoj gotskoj katedrali. Španjolska je to varianta, kojom postaje ostali prostor crkve šetnicom uokolo kora, izrazito protuslovlje gotskom tlocrtu. U talijanskim je gotskim hramovima obično takav kor iza glavnog žrtvenika (Padua).

Ta divna katedrala pa i oni drugi značajni spomenici Burgosa, kao da su ostavljeni na milost i nemilost zubu vremena, da kupi slobodno svoj harač. Nigdje reda i muzejskog poredka. Tako sve propada, te je i divna Casa de Miranda obično smetište i sabiralište dobroćudnih mazgi. Tako je Monastere de las Huelgas jednako podpuno zapušten kao i

Cartuja de Miraflores, jedan spomenik ljepši od drugoga. Divni prostori kriju u fantastičnom polumraku ranjene svetce, kojima prednjači Krist na križu sa suknjom i pravim vlasima. Tu i tamo cakli se zlato koje prikaze. Mistika i prošlost. Šume tajanstveno molitve crnorizaca, odjekuju crkveni prostori, prolaze izvjedljivi stranci.

19. X. Tužan je taj pejzaž, ali liep. Zemlju crvenu još je više zacrvenila jesen. Ta Španija nije onakova, kakvu sam zamišljao. Ova je mnogo ljepša od one umišljene. Večeri na pustim velikim horizontima, kad svjetlost šara nebo sočnim bojama, a kuće i drveće postaju mračne crne mrlje.

I ne doimlje se samo u sutonje ure taj pejzaž i ta čitava zemlja svojom konfiguracijom tla i svojim rastlinstvom sasvim na drugi način, nego se to doimlju druge zemlje. Osebujnost i razlika se osjeća trajno na svakom koraku, što se dublje ulazi u samu Španiju. Tu razliku smjesta osjeti svaki stranac kad ulazi na granici u vlakove šireg kolosjeka, a još više osjeti tu razliku, kad je odmakao tek nekoliko kilometara željeznicom od granice. Osebujna se krajina takvom strancu sve više odkriva. Naročita je i njena atmosfera, ona zamagljuje nekim posebnim sivilom velika i gola prostranstva, neke pješčare, na kojima izniču pojedinačni oblici vegetacije i naselja. I pitam se već nakon prvih dojmova od nekoliko dana, da li je ta zemlja još Europa? Pripada li ona u stvari našem kontinentu? Nije li taj veliki izpruženi dio kopna u Atlantik samo prolaz, neki most, koji spaja Europu s Afrikom, u stvari velika prelazna zona, koja nije više Europa, a nije još Afrika? Sigurno jest, da taj poluotok veže u sebi elemente jednog i drugog kontinenta.

Udaljuje li se čovjek od sjevera, od granice prema jugu, zamjećuje kako je tih europskih elemenata sve manje. Najviše ih ima na sjeveru pogotovu u Katalunji, a ponajmanje na jugu u Andaluziji.

Prelazi li vaš vlak satima preko nekih prostranih praznih poljana, osutih tu i tamo žutom sagorjelom travom, zastane li pod tri ili četiri ogromne paome, pod koje se sakrila neugledna željeznička postaja, uvjereni ste, da ste u Africi, a ne u Europi. Ili promatrate li sa Giralde (tornja Seviljske

katedrale) panoramu od blizih gotskih fiala, krovišta i kamenih kruništa katedrale, što su pod vama, one gomile bielih prizmatičkih seviljanskih nastanba i bezbroj terasa, same ravne krovove i neka kubeta, pa oaze paoma u parkovima, — prisegli biste, da je ova grandiozna slika, što se razprostrla poput svietlog iztočnjačkog ćilima uokolo Giralde, slika maurskog grada iz priče. I vama se čini, da ste davno već ostavili Europu, i da se nalazite daleko negdje u Africi, a da su kameni ukrasi gotskog krovišta katedrale izpod vas nešto, što je zalutalo u taj ćilim, u taj sklop orientalnih šara. Medju bielim je prizmama sura katedrala Sevilje jedini biljeg Europe.

Sred neeuropske najezde i bujice oblika i šara, stoji moćno ta katedrala poput tvrdjave, poput neke silne brane. Suprotstavlja se čitavoj sredini. Ona visoka, ponad svih oblika, stoji kao pobjedni znak. Skutrio se nedaleko nje, maurski alcazar, kao da se pokunjio i povukao za svoje gole, nizke kule, kao da pred ovim svojim pobjednikom nastoji sakriti svu onu draž, što su alarifi (arhitekti) i albanili (zidari) stvorili uokolo svježih šedrvana pod šarenim stalaktitima u zlaćanim prostorima, koje pridržavaju vitki stupovi. Mreža arabeska presvukla je te nizke prostore iz priča i bajke, fantazija ih je oblikovala krećući se uzkim i ograničenim zavojima izmedju ruža i karanfila, izmedju vitica zlata i šarenog, blistavog azuleja. Sasvim su se drugačije izvile kamene smjernice pobjednog doma put visina. Prkosno i silno: Šarene se stakla, kroz njih južno sunce prodire u suton kamenog hrama. Dva su to svieta, sasvim blizu, dva kontinenta, dva vjerovanja, dva protuslovlja, dvie životne struje. Vjekovima su se pobijale, sukobljavale i prožimale oblikujući sasvim osebujno sviet oko sebe, ostvarajući posebnu narav i poseban duh.

Stoji tako seviljanska katedrala. Davni znamen i biljeg — spomen vjekovnih sukoba i krvavih nadmetanja, što ih je vodio sjever i jug — Europa i Afrika — krst i nekrst. Naravno da su te dugotrajne borbe ostavile trag na čitavoj visoravni španjolskog poluotoka i da su obilježile i narav vrlo složenog stanovničtva. I kao što su već značajke vanjskog naličja te zemlje pune kontrasta, tako su i značajke prirode Španjolaca pune, upravo prepune, kontrasta. Ljudstvo Španije

nije jedinstveno, tokom je vremena ono nastalo iz različitih komponenata, tako da predstavlja neku smjesu, neki amalgam. Komponente te smjese tumači poviest razvitka. Prvotnu keltsko-ibersku osnovicu preplavili su različni valovi sa juga, sa iztoka i sjevera sve tamo od prvih početaka poviestnih epoha. Rimsko vladanje ostavilo je naročite biljege, već je u to vrieme na iberskom poluotoku romanizacija pustila duboko korjenje. Kasnije su nadošle naplave Sueva, Vandala i zapadnih Gota u vrieme razsula zapadnog diela rimskog imperija ušli su novi elementi u to, različito romanizirano, područje. Keltsko-iberski ostatak, čini se, da su još današnji Baski. Oni su poseban narod i govore naročitim svojim jezikom, koji se sasvim razlikuje od bilo kojeg španjolskog narječja. Vandali i Goti su se sasma pretopili i u španjolskom jeziku nije od njih mnogo preostalo. Sasma je drugačiji slučaj sa onim valom, što je zaplusnuo ibersko poluostrvo sa juga, sa obala Afrike i koji je vladao u Španiji gotovo osam vjekova. Taj je arabski sviet ostavio duboke tragove i to ne samo u jeziku, već u cielom španjolskom životu, a pogotovo u španjolskom umieću. Osobito zbog toga, što je taj strani arabski izraz bio dosta bliz samom primitivnom pučkom izrazu.

Suprot tog stranog uljeza, koji je bio osobito u početnom naletu jači i po civilizaciji, nego urodjeno ljudstvo, odupirale su se vjekovima pojedine sjeverne pokrajine, koje su konačno nakon stoljetnih borba i potisnule maursku vlast opet u Afriku. Tokom borba i trajnih sukoba, kao i tokom polaganog potiskivanja Maura trajala je s jedne i s druge strane izražajnost, što je trajno uz nove elemente konservativno čuvala stare pradavne oblike, bilo poprimljene i preradjene, bilo opet originalne, naravno u sasvim primitivnom i grubom obliku. Tako se je i dogodilo, da su se upravo u krilu tog grubog i nevještog pučkog izraza, koji je sav tendirao ornamentalnom, razvile ponajprije osebujne značajke, kao posebne značajke španjolskog umieća. Ponajprije se u tim primitivnim ukrasima očitovala ona posebna likovna volja, koja je kasnije i gotovim unešenim, tudjim stilnim kalupima, utisnula svoj biljeg. Ta posebna volja nije u većini slučajeva početno mienjala strukturu samih unešenih oblika, već je tim oblicima pridala

osebujno vanjsko obličje. U kasnijem se razvitku tokom vremena probila ta likovna posebna volja, taj naročiti oblikovani ukus i osjećaj u sasvim nove i samosvojne oblike. Ponajmanje takvih primjera ima španjolsko gradjevinarstvo, a ponajviše samorodnosti pokazalo je poslije pučkog kiparstva, španjolsko slikarstvo, koje je izraslo u svojoj konačnici u velike rezultate cjelokupnog europskog slikarstva.

Ocrtani razvitak osebujnih značajka nije neki jedinstven slučaj u poviesti umjetnosti. Ima takvih slučajeva više, naravno da su isti pod drugim prilikama poprimili i drugačije lice zadržavajući istovjetan način razvitka. Začudno je, koliko dodirnih točaka imade izmedju razvitka primitivne pučke umjetnosti u Španiji i one u našim stranama na Balkanu. Ni na iberskom poluotoku, ni na balkanskom poslie Helade i Bizanta ne stvaraju se nikakva velika žarišta umieća. Poslie tih sjajnih epoha, ta su dva europska poluotoka izvan glavnog toka umjetničkog zbivanja. Oni su izrazita periferija, na kojoj traje primitivan pučki izraz. U njem se miešaju, sukobljavaju i prožimaju bogate variante suprotnih elemenata uz trajno zadržavanje pradavnih oblika. Istok i Zapad sukobljuju se vjekovim na našem području, u Španiji Sjever i Jug. I našim područjem teče vjekovima krvava fronta, kao što je ta fronta tekla vjekovima iberskim poluotokom. I na našem se teritoriju sukobljuje Krst i Nekrst, ostavljajući duboke tragove i biljege ne samo u ruševinama gradina i utvrda, već i u sviesti i u prirodi samog ljudstva, koje je s jedne i s druge strane te vjekovne fronte živjelo. Naravno, da su ti tragovi u pučkom umieću naročito izraziti.

S jedne i s druge strane fronte vladajući je stalež unosio strane oblike umieća jednako na Balkanu kao i u Španiji. I kao što se križaju u Španiji prerazni stilni utjecaji, tako se to dogadja i na našem području. Ti se utjecaji miešaju, sukobljuju i prožimaju nad primitivnim oblicima najdonjeg sloja. U Španiji se ostvaruju pod naročitim ekonomskim uslovima usuprot tih stranih utjecaja u vjekovnoj borbi iz onog najdonjeg sloja značajke posebnosti, kod nas te istovjetne posebnosti kržljave ili nestaju. A kako neimadu kod nas kroz vjekove gotovo nikakove ekonomske podloge, ne mogu

se ni pravo održati suprot stranih najezda i utjecaja, a kamo li da bi se mogli kroz te nadgradnje probiti do svoje posebnosti, do svojih osebujnih značajka. U Španiji je slučaj drugi, sigurno je da španjolski likovni izraz nema onaj isti slied faza u razvitku, što ga na primjer pokazuje talijanski izraz, koji organski raste od primitiva do konačnice preko ducenta, trecenta, cinquecenta do kasnog palucanja venecijanskog slikarstva, baroka i rokokoa do Tiepola i Guardia. Španjolsko umieće nema te i takove sistematske razvojne linije, slied je faza drugačiji i organska je povezanost druge naravi. Ono nema ni vremenskog razpona poput talijanskog izraza, ono je više ekskluzivno i kolikogod su intenziteti tog posebnog izraza ograničeni, oni su toliko izrazitiji. Narav je naime Španjolaca takva, da se ona iživljuje u ekstremima, te je razumljivo, da se ta značajka osobito odrazuje u likovnim ostvarenjima. Isto tako kao što se talijanska umjetnost kroz stoljeća ne da zamisliti izvan podneblja Italije, kao ni izvan kruga naročitih talijanskih socialnih i družtvenih odnosa, tako se ni španjolsko slikarstvo ne da zamisliti bez naročitog i toliko posebnog podneblja iberskog poluotoka i posebnih socialnih i družtvenih odnosa, koji su sasma drugačiji bili nego u Italiji, a pogotovo u ono vrieme kad je španjolska feudalna monarhija postala najjačom europskom velevlasti i prvim kolonialnim carstvom na globusu.

Poredjujući dalje likovna ostvarenja Italije i Španije, nesumnjivo se mora utvrditi, da su velike razlike već u onome početnom, kako se sviest odnosi jednih i drugih likovnih stvaratelja prema stvarnosti, prema objektu. Zato je i realizam u Španiji sasvim drugog značaja, nego je to slučaj sa istovjetnim i stilno istovremenim realizmom u Italiji. U Italiji redovno je prevodjenje realnog objekta skrenuto u liepu formu, traži se tamo pročišćeni oblik; suprotno u Španiji ostaje se u stvarnosti i traži se ne toliko skladna i liepa forma, koliko se naglašuje i podcrtava s jedne strane izražajnost, a s druge strane neposrednost. Prema tome je i prievod u španjolskom umieću same stvarnosti neposredniji. To još ne znači, da narav Španjolca odklanja imaginaciju, naprotiv ta se postepeno oblikovana sviest služi i imaginacijom na naročiti

način. Imaginacija je strastvena, ali ograničena, snažna i moćna, ali i usmjerena jednim smjerom. Likovni je rječnik ograničen, a sredstva pogotovo u slikarstvu su po bojama težka, sumorna i mračna. Španjolski izraz nema sunčanih talijanskih harmonija, nema ni onog ravnovjesja, što se susreće kod drugih romanskih izraza.

Na osnovi oporog i krutog realizma temperamentno prevodi sviest realnost u imaginirani izraz, a taj je sav prožet realnošću, on je neposredno ostvaren. Strast i čežnja za neizrecivim vladala je tim imaginacijama. Upravo iz toga razloga bilo je privlačivo španjolsko umieće za romantičare svih zemalja i svih vremena.

Don Kihot gleda vjetrenjače a vidi čarobnjake, Don Kihot, vitez tužnog lica u stvari gleda običnu služavku malene prljave krčme, a vidi kraljicu — ljepoticu Dulcineu iz Tobose. Bez tog realnog objekta te neugledne i posprdne služavke, vizija Don Kihotova nije moguća.

Ta vizija na osnovi same realnosti pretvarajući tu realnost, ostaje usuprot protuslovlja u samoj realnosti. Istovremeno je to odklon realnosti prožet tom realnosti. Istovremeno je to vizionarno proziranje stvarnosti jedne vrsti ocjenjivanje, prosudjivanje i osudjivanje. Tako Goya gleda kraljicu Mariu Luizu, a slika staru bludnicu. Goya gleda duplje ludnice, istinite i realne, sa svim detaljima strave i pomračenja, a vizija njegova raste do onog intenziteta, da se u tom mračnom Goyinom prostoru ludnice nazire slika čitavog svieta i pozornica svih mahnitih glumaca stvarnosti. Takvo prevodjenje u viziju nosi i demonsku crtu, silovito i strastveno se prebacuje realno i irealno, zato je ekstatičnost baroka mogla upravo medju takvim sviestima poprimiti najjače izraze.

Sve te navedene samorodne značajke u španjolskom umieću nastale su borbom. Vjekovima je ta osebujnost posebne likovne volje nastojala, da se suprotstavi stranim utjecajima. Stoljećima se može pratiti, kako se ta samorodnost otima i suprotstavlja tudjem oblikovanju i kako tom tudjem oblikovanju nastoji utisnuti svoj pečat. Ona se probija izpod stranog

i konačno sa svoje osnovice sasvim primitivne iz svoje posebne prirode stvara zlatan viek svojeg umieća. Faze tog odupiranja i te velike konačnice nisu samo zanimljive i važne u samoj povjestnici ljudskog umieća, već su nadasve poučne pogotovo za one likovne razvoje, koji za takvom samostalnošću teže.

II.

Prepoznavanje i upoznavanje španjolske umjetnosti kao posebne organičke cjeline nije dugog vieka. Poznat je i obradjen po stranim i domaćim stručnjacima po najviše i po najbolje španjolski barok XVII. stoljeća. Sve ono, što se je dogodilo prije te epohe kao da je prekriveno još uviek nekim velom. Istina jest, da su velike pojave XVII. stoljeća zasjenile sve ono ostalo, što se prije ili kasnije dogadjalo na umjetničkom području u Španiji, ali nije nipošto točno, da je tek u toj epohi ostvarena ona umjetnost, koju je čitava Europa nazvala klasičnom španjolskom umjetnošću. Dugi vremenski period bio je potreban da se na tim prostorima Iberskoga poluotoka razvije velika rezultanta u XVII. stoljeću. Prošlo je stoljeće znalo u glavnom samo za velike individualitete. Nu pokazalo se ubrzo takovo shvaćanje nepodpunim i netočnim na području španjolskog umieća. Veliki individualiteti su rezultante, velike likovne pojave su sinteze obično svih predjašnjih napora i nastojanja, a nisu možda takove likovne osobnosti neke pojave iz vrhunaravnoga svieta. One su izrasle logično. Uslovljene su čitavim sklopom uzroka. Po tomu ti veliki majstori španskog baroka nisu neki kometi, koji se pojavljuju u tami likovnog neba, pa zasvietle i opet nestaju u tami. Ne! Naprotiv, te velike pojave imadu značajku vegetativnog, imadu značajke onog što raste iz zemlje. Ne vidjeti tu veliku istinu u poviesti umjetnosti znači jednu od najvažnijih činjenica samog razvitka ne zapaziti i previdjeti. Razvoj se vrši po biološkim zakonima — skokova nema. Ili ako postoje takovi skokovi, oni su prividni. I kod svih se slučajeva može nesumnjiva utvrditi, da su izražajnosti uslovljene zemljom, sredinom, te konačno prirodom tih ljudi, koji

su nosioci i predstavnici likovne volje jednog organičkog kolektiva.

Sve se to vidi i sve se to može utvrditi, kad promotrimo razvitak španjolske umjetnosti. Početak tog razvitka ne samo da je najzanimljiviji, već je upravo to početno razvijanje vrlo poučno. Ono daje nesumnjivo odgovor na mnogobrojna pitanja, koja su u svezi s ostvarivanjem jednog originalnog i samorodnog likovnog izraza. Za vrieme romanike, gotike, prelazne faze u renesansu do godine 1540., španjolsko je umieće po svim svojim značajkama periferično prema glavnim žarištima likovnog umieća u Europi. Ta se je periferičnost više ili manja izražavala u ovisnosti, a po tomu u zakašnjenju. Isti slučaj, koji se je dogadjao u našoj zemlji, na našem teritoriju kroz vjekove. Primjerice, romanički spomenici pojavljuju se sa zakašnjenem u Španiji prema susjednoj Francuzkoj i Italiji. Slično se dogodilo i sa gotikom. Ono isto, što se zbivalo u Dalmatinskoj Hrvatskoj, gdje su se elementi romaničkog stila pojavili mnogo kasnije, nego na suprotnoj obali Jadranskog mora, te bili na našoj obali dominantni, gotovo kroz čitav gotski period. Dnevno se možemo uvjeriti u našem suvremenom likovnom trajanju o tom zakonskom zakašnjavanju prema današnjim likovnim središtima. Kod nas javlja se impresionizam kao europska moda nekoliko decenija kasnije, nego što je sam impresionizam počeo u svom centru. Isto tako je zakasnilo kod nas strujanje secesionizma, kao i drugih modnih izraza, kao što je kubizam, nadrealizam i t. d.

Predhodno je trebalo ovo spomenuti, da se uzmogne dobro shvatiti značajni period u španjolskom slikarstvu, koji se običajno nazivlje *romanizmom.* U stvari, taj romanizam nije ništa drugo, nego zračenje gotovih likovnih oblika Italije na španjolsko periferično područje. Tradicija običnih i nevještih slikara rodjenih Španjolaca prošlih perioda nije se mogla održati i nije se mogla suprotstaviti tehnički većoj spremnosti stranaca, a sami osnovni izrazi pučkog primitivnog umieća nisu bili toliko jaki, da se oni kao gotova cjelina suprotstave stranom naletu. Oni su smatrani nekim barbarskim izrazom, premda je taj primitivni izraz u svojem naivnom i grubom načinu imao više španjolskih značajka, nego su to

mogle bilo kakove strane individualne ličnosti na španjolskom području probuditi. U pučkoj se naime umjetnosti miešala bogata paleta profinjenih odnosa boja davnih velikih civilizacija, s jedne strane dotrajale maurske kulture, zatim iživjele gotike u oporim i grubim jednostavnim ukrasima sure Aragonije i puste Castille. Onaj svjetliji odnos boja domaćih u Catalunji u stvari je bio sunčani bljesak istovjetan onom bljesku boja, što ga je još bila zapalila francuzka gotika na jugu, u Provansi. Sve to zanimljivo, važno i osebujno u toj paleti, u tom amalgamu nije dolazilo još do svog punog i podpunog izraza. Izrazitiji početak individualnog slikarstva može se odrediti u preuzimanju stranih i gotovih oblika, koji su izrasli na tudjem tlu. Tako se u velikoj kompoziciji Campane može od lika do lika pratiti uzor. I ako tu početnu religioznu sliku pomnije promotrimo, svatko će smjesta u pojedinim likovima, kao u figuri mlade žene, prepoznati lik preuzet direktno sa Rafaelove slike. Sama opet kompozicija preuzeta je prema Mark Antonovom bakrorezu. Jedino na toj početnoj slici je originalno, da su pojedini izrazi lica više i jače podcrtani. Kasnije je upravo ta religiozna slika služila mnogima kao uzor. Murillo ju je osobito volio. Ona je mnogo puta preradjena u različitim variantama. Sam je Murillo izabrao suprotno toj slici mjesto za svoj grob. Toliko je bio s tom slikom vezan. Naslikao je to djelo Pedro de Campana, koji nije bio podrietlom Španjolac, već je rodom iz Bruxellesa, a zvao se Peter de Kempener. I koliko god je on studirao u Italiji, nije mogao svog podrietla zaniekati, kad je kao slikar imao zadatak ostvariti portrete. Upravo su ti portreti Pedra de Campane najbolji. Pogotovo portreti obitelji Caballero. Peter de Kempener, slikar sa sjevera, tehnički nadmoćan, udomaćio se u Španiji. I tako se dogodi, da u Sevillu donese talijanski oblik Flamanac, stapajući u svom slikarskom obliku glavne dvie komponente, koje će biti osobito odlučne kod razvitka španjolske umjetnosti, a te su komponente flamanska i talijanska. Slučaj Pedra de Campane nije izuzetan. Ima takovih flamanskih umjetnika na tom početku više. Čitav jedan niz stranih majstora, koji ulaze na Iberski poluotok posredstvom dvora, u toj fazi stvaraju pogodan teren za početke indivi-

dualnoga umieća u Španiji. Ti stranci postaju u neku ruku učitelji. Svaki od njih u svojoj radioni ima španjolski krug učenika. Naravno, u tim se stranim radionicama radi sasvim prema uzorima flamanskih majstora. Ovima se suprotstavljaju isto takove radionice, u kojima se nasljedjuje talijanski uzor. I sasvim je naravno, da španjolski učenik ipak više i bolje reagira na španjolsku stvarnost, nego li bi reagirali ti stranci. I zato se vrlo brzo događa, da te strance i njihove radionice nadomještavaju i potiskuju njihovi učenici Španjolci. Prolazimo li prekrasnom zbirkom muzeja u Sevilli, ili promatramo li bogate riznice raznih katedrala, zatim slike po refektorijima i sakristijama Andaluzije, primjetit ćemo upravo na tim početnim stvarima, da je čitav krug španjolskih učenika već u te prvotne stvari unio po neku sasvim naročitu značajku. Na tim slikama obično susrećemo prikaze donatora, a ti su redom upravo sjajni tipovi, podpuno španjolski, upravo izrasli, iztrgnuti iz samog života. Ti portreti od tih prvotnih učenika nisu još na razini tehničkoj, recimo jednog Flamanca ili Talijana, ali oni imadu više i izrazitije značajke nego li to imadu slike njihovih učitelja stranaca. Na pr. sve velike i malene kompozicije Luis de Vargasa u stvari su konvencionalne, banalne i dosadne. Ali u tim kompozicijama nalaze se tipovi, pojedina lica, koja su upravo izvanredna. Da je Luis de Vargas bio naročito u Sevilli hvaljen, nije važno, kao što nije važno, da su ga nazivali svietlom slikarstva. Ali je važno iztaknuti, da je u Luisu de Vargasu Sevilla dobila pravog majstora, koji se već u neku ruku mogao takmičiti sa strancima i koji je isto tako prošao umjetničke škole u Rimu, i čija spretnost nije nipošto zaostajala za spretnošću stranih slikara. Ono što je značio Luis de Vargas za Sevillu, značio je za Cordobu *Pablo de Cespedes*. Još treba dometnuti i iztaknuti iz čitavoga kruga značajnog učenika Vargasovog Vasca Pereyra. Kod toga se vidi jasno uz prikazivanje španjolskog tipa i prikaz pejzaža, koji upravo na Pereyvinim slikama počinju bivati karakteristički španjolski pejzaži. Dok je spomenuti Luis Vargas, a konačno i prije navedeni Pedro de Campana na svojim kompozicijama slikao pejzaž izmišljen i idealiziran, to se već kod Pereyra osjeća, da su oblici pejzaža gotovo minuciozno izvedeni prema

prirodi. Prema tome realističko ostvarivanje same stvarnosti, počelo je u tom krugu. Daljnji razvitak nuždno odvija se na taj način, da ti prvi djaci Španjolci redom stvaraju svoje djake u svojim radionama, koji se sve više i više oslobadjaju strane forme. Tako se dogodilo, da svako veće i značajnije mjesto ima tako reći svoje predstavnike, svoju umjetničku posebnost. Uz veće samostane i katedrale kupe se ti izučeni slikari, tu ima i praktičkog rada, radionice su zaposlene, čitav jedan krug ljudi se zanima za umieće, tu se stvaraju teorije, diskutira se o pitanjima estetike, i počinju se intenzivno rješavati skroz na skroz španjolski zadatci. Medju tim radionicama, medju tim učenicima, učiteljima, majstorima, stranim obrtnicima i stranim majstorima, u tom čitavom živom komešanju, na tom početku javlja se jedna od najzanimljivijih pojava čitavog tog kruga i čitavog tog razvoja, a to je pojava Francisca Pacecha. Pacecho je poznat kao slikar, nu ponajviše je njegovo ime postalo slavno u poviesti umieća po tome, što je Pacecho prvi učitelj Velasqueza. Pacecho postaje i tast Velasqueza. Još se i danas o toj pojavi razilaze mišljenja, za jedne je on vrlo slab i zbunjen slikar, još slabiji pisac, a ponajviše zbunjen kao estetičar. Za druge je opet suvremene španjolske povjestničare Francisco Pacecho jedan od onih riedkih i svietlih duhova, koji su svojim praktičnim i teoretskim nastojanjima podali oslon za posebni razvitak španjolske umjetnosti. U svakom slučaju Pacecho je neobičan čovjek. On je u mnogočemu i neshvaćen i krivo protumačen. Njegove nesumnjive pogrješke i njegove slabosti su preuveličane s jedne strane, dok su opet s protivne strane uveličane njegove nesumnjive pozitivne vrjednote. Upravo danas ga poneki zovu otcem španjolske umjetnosti. Činjenica je, da je Francisco Pacecho rodjeni umjetnik. I kao takav da se je do konca svog života neprestano zalagao čitav za što veći i jači uzpon španjolske umjetnosti. Rodio se 1564., a umro je 1654. Ogromna je životna energija i upravo čudesni životni elan, koji je pokazao taj otac španjolskog slikarstva. On je djelovao kao učitelj, a istovremeno učio i sam, i trudio se da dalje napreduje. Pacecho je slikao, pisao, sabirao crkvene majstore, uredjivao biblioteke, stvarao zbirke, i ocjenjivao slike, izradjivao prerazne

projekte, traktate i memorandume. Napisao upravo ogromnu knjigu o slikarstvu sa točnim i jedinim podatcima o pojedinim španjolskim slikarima, svojim predhodnicima i svojim suvremenicima. Rješavao je sve moguće zadaće i one, kojima je bio dorastao, kao i one, kojima nikako nije bio dorastao. Promatramo li danas njegove slike, nalazimo, da su te slike neka čudna smjesa ukočenog znanja, temeljitog poznavanja stranih majstora i neke sasvim osebujne inspiracije. On po neke slike slika sasvim minuciozno; na pr. slika svoju kćerku, kasnije suprugu Velasquezovu, kao sveticu, i slika tu sveticu sasvim realistično. Na brojnim velikim i malenim religioznim kompozicijama upotrebljava stranu shemu. Strani kalup u tim je slikama vidljiv. Strane uzore Pacecho pozna po bakrorezima, koji su se tada širili po čitavoj Europi, ali koliko god Pacecho podlieže stranom utjecaju, on ipak unosi u svoja djela onaj toliko važan i značajan način svih kasnijih španjolskih slikara, a to je ono naročito približavanje samom objektu, ono uronjavanje u sam prikaz vanjskoga svieta, onaj naročiti realizam, koji se susreće kroz čitavu klasičnu epohu. Tako na pr. na jednoj od njegovih slika ima lik nekog brodara u bielom ogrtaču, u nizu čitave grupacije likova, i taj je lik osobito karakterističan. I to nije nitko drugi nego autor Don Kihota, Cervantes. Mora se iztaknuti, da se je Pacecho još kao sirotan u kući svog strica kanonika sevillanske katedrale, latinskog pjesnika našao u družtvu tadašnje španjolske duhovne elite. Već za rana upoznao je redom sve iztaknute ljude svoga doba. To su bili glasbenici, arhitekti, slikari, kipari, drvorezci, književnici i nije nikakvo čudo, da je Pacecho i sam kovao verze. Upravo kroz njegove su spise sačuvane sasvim kao kulturno povjestni dokumenat uzrečice, izjave, štaviše i pojedini verzi iz tog elitnog duhovnog kruga. Pacecho, taj tipični romanist, koji obožava Rafaela, upravo zanosno, iztiče u stilu onoga vremena bombastično sve prednosti i sve vrjednote svog rodnog kraja. Pacecho polemizira, on reagira na sve, čak se i buni. On prevodi i citira Cicerona isto tako, kao što se poziva na spise Albertija i Leonarda. On se divi Albrechtu Düreru, o kojem misli, da je zgoljni katolik. Istovremeno Pacecho je humanist, španjolski patriota i konačno

cenzor svete inkvizicije. Izriče stručna mišljenja, kad je pitan od te svete ustanove, da li su religiozne slike pristojne i dostojne po svojoj izvedbi, da rese prostorije hrama. Pacecho slika Sevillu, piše kroniku svih mogućih dogodovština. Poznati povjestničar umjetnosti Justi zove ga zasukanim šengajstom, koji je ograničen i netrpeljiv, a istovremeno dalekovidan i osobito obrazovan. Istina jest, da je Pacecho onaj, koji sabire dokumente i slaže prve zbirke slika, stvarajući pače točne kataloge. Mora se utvrditi, da u svojoj knjizi o slikarstvu piše najpametnije i najspremnije o tehnici slikarstva uz bezbroj fantastičnih recepta, tako da se u toj fantastičnoj ogromnoj knjižurini mogu naći kraj velikog balasta stvari, koje uobće što se tiče slikarstva do njega nisu bile nikad izrečene i tako jasno prikazane. U čitavom njegovom životnom djelu čini se, da je Pacecho najjači kao umjetnik u seriji portreta, koje je izveo na temelju svojih crteža. Pacecho crta u crvenoj i crnoj kredi 150 crteža i tih 150 crteža bilo je spremljeno za bakrorez, knjige »Libro de Description de verdaderos retratos de ilustres y memorablies varones«. U stvari to je kolekcija znamenitih i slavnih svećenika (tri petine), zatim nižu se portreti slikara, glasbenika, kipara, arhitekta i vojnika. Okolo tih portretnih crtarija izveden je obični renesansni okvir, kao što je bilo u ono vrieme uobičajeno uokvirivati takove grafičke portrete. Pacecho pisao je i pjesme i satire. Postoje od njega medju njegovim verzima i dvije satire na loše slikare. Te su satire pune duhovitosti i elastičnosti, tako da se čovjek čudi, odkuda tomu profesoru pinture taj dar, da se tako znade dobro izražavati i da znade tako duhovito u verzima ocrtavati svoje suvremenike. Svakako, njegovo djelo »Arte de la Pintura« napose je značajno, osobito što se tiče same tehnike, koja je u tom djelu opisana. Pacechovo djelo bio bi u neku ruku pandan Cenninievoj poznatoj knjizi. Francisco Pacecho kao teoretik i praktični izvodjač u jednom licu tumači svojim spisima još uviek za nas današnje ponajbolje slikarsku tehniku El Greca i konačno njegovi recepti i njegova shvaćanja o tehnici mogu protumačiti upravo nenadmašivu tehniku jednog Velasqueza. Pacecho je poznavao El Greca. Išao mu u posjete u Toledo. I ako prispodobimo po neke

portrete Pacechove, s portretima el Greca, jasno možemo uočiti blizinu te dvojice majstora. Nu, od sveg upravo golemog rada Pacechovog čini se, da je ipak najvažnije bilo njegovo pedagožko djelovanje. I zato nije ni danas na odmet, da se neke njegove pouke prevedu. Treba znati, da je njegov učenik, koji se držao tih pouka, sam Velasquez. Tako Pacecho uči: »Crtež je duša i dio slikarstva, crtež, napose u crtežu obris, je najteže rješavati. Upravo taj obris je glavna težkoća. Da se uzmogne izpravno i dobro crtati, treba mnogo izdržljivosti i snage. Oko dobrog crtanja su se štaviše i oni titani umjetnosti čitav svoj život mučili. Oni nisu ni jednog časa napustili borbu, da ostvare što bolji crtež. Bez dobrog crteža je slikarstvo sasvim obični prosti obrt. A oni slikari, koji preziru crtež, jesu bastardi umjetnosti, jesu mazala i packala (empastadores y mancantes)«. Nije nikakvo čudo, da su za Pacecna uzori veliki poznati majstori. Za njih Pacecho govori: »da su čista protivnost svemu onomu što današnja slikarska fukara izvodi. Ti veliki majstori znače crtež, mjeru, promišljenost, duboko shvaćanje, znanje: anatomije, sklada i istine. Zatim veliko poznavanje razlike materiala, savršeno svladavanje svih oblika crtežem i bojom, oblikovanje ljepota, oblikovanje skraćivanja i perpektive, mnogo domišljatosti, prilagodjivanja — u kratko mnogo brige i mara u odkrivanju i pronalaženju stvari, koje se u slikarstvu težkoćom svladavaju«. Dalje izriče: »Obraćam se prirodi u svim stvarima«. Taj strogi učitelj, koji sastavlja čitavu metodiku, na koncu svih svojih zasada sasvim liberalno ističe: »Sve ovo što sam tu govorio, nikako ne smije postati sponom i okovom onima, koji nastoje uzpeti se na vrhunce prave i velike umjetnosti.« Nekoliko njegovih izreka može donekle pojavu Francisca Pacecha pokazati kao idealnog i strogog učitelja. Rezultat te pedagogije pokazuju djela Velasquezova.

III.

Tako prikazavši jedan dio početnog razvoja u žarištu Andaluzije u Sevilli, svrnimo oko u Castillu. Na području te starodrevne španjolske pokrajine razvija se umieće mnogo slabijim tempom. Tamo se nalaze ponajviše stranci. Tu su većinom Talijani. Svi drugorazredni majstori, kao što su Federico Cukarro, Luka Cambiaso, Pelegrino Tibaldi, Carduci i drugi. Oni patetično masom figura u pojedinim prostorima pune stropove, slikajući nebesa. Prikazivali su ti drugorazredni Talijani upravo teaterski neke žive slike o mučenju svetaca i svetica, varirajući istovjetne motive na poznate uzore renesanse i baroka u Italiji. Svaki od tih spomenutih slikara imao je svoj naročiti specialiatet. Tako je spomenuti Tibaldi bio Michelangelov »reformator«. On je slikao sasvim interesantne variante sikstinskoga stropa po španjolskim crkvama i refektorijima. Pred tom bujicom stranih Talijana morala je uzmaknuti urodjena umjetnost. Zbog toga su riedki španjolski slikari u Castilli. Svakako, medju te riedke prvo mjesto zauzima neobični slikar Luis de Moralles. Nazivali su ga suvremenici Moralles el divino (božanski Moralles). Izticali su ti isti suvremenici, da su njegove slike naročito važne zbog religioznog osjećaja, koji pobudjuju i kojim su izvedene. Svakako je nesumnjivo, da je u njega ona ista značajka, koja se može primjetiti na barbarskim pučkim kipovima, što su obojeni i u kojima se uistinu probilo osjećanje kroz naročiti naturalizam. Ti barbarski primitivni tipovi nose izraz trpke melankolije, a imadu u svom izrazu biljeg tenebroznog i izmučenog. Patnja ljudska je na tim likovima poprimila istiniti narodni biljeg. Primitivni likovi bezimenih drvorezbara, kao da su bili modeli za slike Morallesa. U njegovim je naime slikama odraženo ono obće narodno osjećanje, ona naročita strastvenost, ono religiozno predanje. I upravo sve te značajke čine Morallesa ne samo u to vrieme u Castilli, nego i u cjelokupnom španjolskom slikarstvu ponajviše religioznim i ponajviše narodnim slikarom. Nu, uza svu tu značajku, koja je nesumnjiva u svim njegovim stvarima, njegov je oblik još romanistički. Njegov sfumato i njegovo mekano modeliranje

moglo bi se svrstati u neki daleki red onih djela, koja su proizašla iz kruga Leonardovih učenika i sljedbenika. Moralles prije svega je izražajan. Izraz kod njega često graniči samoj karikaturi. U svakom slučaju izražavanje Morallesovo je ne samo sugestivno, nego puno i bogato po svojim likovnim sredstvima. Na pr. njegova velika »Pietà«, što je slikana u plavičastom tonu, djeluje upravo stravično. Sama boja postala je na toj slici glavnim elementom izraza. Boja leša, na kojoj se liepi crvena ugrušana krv, djeluje na taj način, da je težko naći u čitavom španjolskom slikarstvu jednako sugestivan izraz, kao što je na toj slici izraz Morallesov. Treba samo na toj realizaciji pogledati majčine grčevite ruke, kako obujmljuju zelenkasto tielo, po kojemu plaze siva svietla, da se uzmognu shvatiti sve one značajke, koje je ovdje po prvi put jedan španjolski slikar izažeo iz svih onih primitivnih izražajnosti u individualnu majstorsku realizaciju. Realnost i irealnost kao da se na tom jedinstvenomu platnu dotiču, kao da je na toj slici onaj isti biljeg, onaj isti izraz, što vrišti sa stravičnih glava svetaca na zlatnim retablima španskih žrtvenika. I nije moguće da se čovjek otme dojmu toga snažnog izražaja, u kojem na čas kao da je medju sivim plošninama zaskrio sjaj kakvog lika iz voštanog kabineta. Mističko svietlo prelieva se ne samo na Morallesovoj »Pieti«, nego i na ostalim njegovim platnima. Ta platna kroz mutne namaze boja izriču religioznost sasvim naročitoga oblika. Preobrazila se na tim castillanskim slikama realnost i postala je izraz duševnosti, realnost se u neku ruku dematerializirala. Kod prvoga Morallesa vidimo tu izrazitu sublimaciju, taj osebujni mistični akcenat španjolskog slikarstva. Obično se navodi u većini djela o El Grecu, da se je tek njegovim dolazkom kao i njegovim radom odkrila mistična duša španjolskog likovnog svieta. Promatrajući Morallesove slike, može se utvrditi, da je to običajna fraza i da je ta crta spram mističnog u španjolskom umieću davno bila izražena u pučkoj umjetnosti, napose u skulpturi. A ta je crta i to oduhovljivanje, taj misticizam našao možda svoj ponajbolji i najjači izražaj u Morallesu. Njegov »Ecce Homo«, pa njegove Madone, ma da imadu nesumnjivi biljeg manirizma, to ipak Morallesov opori i osebujni način, njegova prigušena paleta,

pa ono toliko značajno ocjelno odsjevanje znače mistično sublimiranje. Sam Moralles bio je neki čudak, neki samac, koji nije mnogo mario za obične konvencije u životu, živio je na svoj naročiti način. Njega su zvali da ukrasi svojim slikama prostore u Escorialu. Kad je Moralles sliku svršio, ona se nije svidjela kralju Filipu II. Naime Njegovo Veličanstvo je više voljelo strance Talijane i njihovu patetiku, praznu i likovno nesadržajnu. Istina, Moralles primio je nagradu za sliku, a slika je obješena u sasvim drugi neki prostor, nego je to bio Escorial. Medjutim, prošlo je dosta vremena, što Moralles nije išao na podvorenje Filipu II. Kad je nekim slučajem Filip nakon pobjede nad Portugalom pred Badajozom sreo Morallesa, oslovio ga je Filip: »Moralles, vi ste jako stari.« Moralles lakonički odgovara: »Da, Veličanstvo, i jako siromašan«. Poviest je zabilježila, da je veliki pobjednik kralj siromašnomu Morallesu udielio nakon toga slučajnoga susreta neku godišnju milostinju. U Morallesu je već naznačeno sve ono, što se u El Grecu kasnije mnogo bujnije i bogatije ostvarilo. Moralles, kad ga se u totalnosti razmotri, izilazi pred nas kao slikar, kojeg muče vizije. U tom vizionaru živi još uviek gotski duh. Kao da plaminjaju oblici na Morallesovim slikama poput onih oblika na slikama Grecovim. Njegova je tehnička izvedba težka i stroga. Po izrazima lica, po postavima, po razporedu na plošnini same slike, po onom naročitom ritmu čita se njegova lična poviest. Čita se, da je to bio neki melankolični divljak, neka težka priroda, pokajnik, što slika bol, očaj i smrt, kako do njega nitko u Španiji nije to još slikao. Šire pučanstvo još i danas voli njegove religiozne slike. Naime, te sve slike nesumnjiva djeluju. Imadu sugestivnu moć. Promatrati te slike u polutamnim prostorima kapela i refektorija na tamnim pozadinama, u onom fantastičnom dekoru, gdje se barok i gotika spajaju u neki magijski splet, znači gledati magijski odraz religioznosti čitave jedne cjeline. Nitko od španjolskih slikara nije bio više kritiziran, nego Moralles od stručnjaka i suvremenih esteta. Nitko nije bio tako malo cienjen medju svim slikarima, kao što je to bio Moralles. Suprotno tadašnjoj ocjeni raste u današnjoj perspektivi ta pojava sve više. Ona se sve više shvaća i razumije, da je ono, što se

prije nazvalo manirizmom i slabim izrazom, da je upravo to bio onaj iskonski originalni izraz španjolskog duha. Tehnika Morallesova je primitivna. Istina i on je bio u Italiji i tamo učio. Ali učeći pred talijanskim velikim majstorima nije ugušio u sebi ni ono osobno svoje, ni ono narodno, kako se može redom u njegovim slikama kroz njegov razvitak pratiti.

Promatramo li tih nekoliko navedenih značajnih majstora, mora se bezuvjetno utvrditi, da je većina tih slikara, a pogotovo sam Moralles, tehnički nesavršen. Savršenstvo u tehničkom pogledu imadu stvari stranaca. Još uviek je stanje takovo, da stranci potiskuju svojom velikom tehničkom premoći domaće slikare kraj svih njihovih osebujnosti. A premoć stranaca i to tehnička premoć u prvom redu može se i mora se utvrditi za strane slikare, koji pridolaze u Španiju iz Holandije. Najvažnije područje, koje domaći umjetnici rješavaju ponajviše osebujno, jest područje portreta. Stranci su i na tom području Španjolcima još uviek premoćni. Naravno, nije bilo lagano suprotstaviti svoja djela realizaciji jednog Antonis Mora, jedinstvenog portretiste, koji je u stvari svojim izvanrednim portretima veliki uzor i veliko mjerilo Španjolcima. Antonis Mor, rodjen 1512., živio do godine 1579., najveći je dio svoga vieka proboravio u Španjolskoj. Tamo ostvaruje svoja ponajvažnija djela. On je realista strogog stila. Kod njegovih portreta sve je u obliku jasno i izrazito. Antonis Mor ostvaruje portrete, koji su na onoj istoj razini, kakvi su bili portreti jednog Holbeina ili jednoga Cloueta. Nalaze se razasuti čitavom Europom u ponajvažnijim europskim galerijama. Najljepši primjeri tog umieća nalaze se u madridskom Pradu. Težko je medju tim savršenim ostvarenjima izticati pojedine primjere. Može se tek, kao u mom slučaju izticati ona djela, koja su mi najviše govorila. Tako je na pr. u madridskom Pradu na mene djelovala ponajviše glava nepoznate žene. U tom portretu izveden je u toplom solidnom namazu boje savršeno oblik i oblina. Izražen je individualni karakter. Savršenost samog krasopisa, kao i ono detaljiranje, pojedinog ukrasa ne smeta. Svaki pram u kosi, svaka valovita linija, koja prati tok tih pramova, sljubila se je s cjelinom, a bogata naprava i ukras pun bisera i dragog kamenja, uklapa se jedinstveno kraj sve

minucioznosti u veličajnu cjelinu. Antonis Mor radio je na španjolskom dvoru. On je i slikar Marije Tudor, kraljice englezke, koja je bila druga žena Filipa II. To djelo, po svojoj lucidnosti je bez premca, najprivlačivija slika madridskog muzeja. I kad posmatramo to remek-djelo, možemo shvatiti, da ovakav holandezki uzor mogao je upravo djelovati na čitavu razvojnu liniju kasnijeg španjolskog slikarstva. Ta je slika posebne vriednote i posebnog likovnog sadržaja. Sjedi na tom platnu kraljica u crvenom naslonjaču. Odjevena je u tamnu halju od baršuna. Taj naslikani baršun, ne znam, jesam li kada u jednoj likovnoj realizaciji vidio jednostavnije ostvarenje, a tako puno i tako savršeno izvedeno. Kraj toga baršuna nalazi se neko neizrazito zelenilo, što se prelieva spram toplih tonaliteta. Izpod halje vire dielovi oprave, višnjine boje. I ta se boja ljeska, skupocjeni damast prelazi se u najodabranije rumenilo. Zlato, drago kamenje, biseri, kriese se oko pasa, o vratu, na ovratniku i na kraljičinoj strogoj frizuri. Posvećeno je toliko pažnje ruhu tako, da se može ovoj sjajnoj i divnoj kraljevskoj opravi reći, da je ona glavno najvažnije sredstvo kraljevske glume uobće. Nu, kad zavirimo u to neliepo lice, tužno i opako, osjećamo, da je slikar svojim portretom izrekao o Njezinom Veličanstvu sve. Dodajmo tome crvenkastu kosu, navorano lice, oči podozrive i sjetne, nizko čelo, stisnute ustnice i put izživjelu i gotovo staračku. Tad nam je taj portret jasan. Čini nam se kao neki pokvareni plod u divnoj napravi. U ruci te nesretne Tudorice je karanfil. To je bila ta Tudorica, koje je brak diplomatska vještina sklopila izmedju tada najveće svjetske monarhije, što je značilo u ono vrieme Španija, Španije Filipa II. i one buduće svjetske velesile, koja će zauzeti mjesto Španije u gospodstvu globusa — a to je Englezka. Tragičan portret — istovremeno grandiozan po svojoj izražajnosti. I upravo takovi su portreti bili uzori svih daljnjih španskih portreta, i takovi su upravo veličajni portreti bili mjerilo za sve kasnije španske portretne realizacije. Nu, nije samo ta tragična Tudorica umiećem Antonis Mora realizirana, već su i druge njegove glave na isti način riešene. Tako glava Petra Kampane. U tom izrazu opet je klasična crta. Nu, prije, nego se ovaj kratki prikaz, premoćnog stranca zaključi,

treba spomenuti i iztaknuti, kako Antonis Mor crta ruke i kako realizira čitavu figuru. Antonis Mor slika na primjer boufona Peyerona, dvorsku ludu, grofa od Beneventa. U ruci izkrivljenoj ta luda drži karte, s tim kartama prorokuje budućnost. Ta dvorska budala je predhodnik svih onih ludjaka i dvorskih patuljaka, što će ih kasnije Velasquez u svojoj galeriji za vječnost ostvariti. Ujedno ta maska boufona je tragična maska, na kojoj se čita humor, neizvjestnost i strah. Odjenuli su ju u baršun i svilu. Sve je to ostvareno, upravo do one zadnje mogućnosti, puno i bogato, a do posljednjeg detalja realistično. I upravo kod tog djela Antonis Mor može se lako shvatiti, da je taj i takav realizam imao napose veliku privlačnu silu u samoj Španiji.

IV.

Mračni monarh, graditelj surog Escoriala, Filip II., bio je umjetnički mecena svoje vrsti. Taj strogi vladar ponajviše je volio i ponajviše cienio medju španjolskim slikarima Alonza Sanches Cella, koji je bio učenik Antonis Mora. Alonzo Cello nije rodom Španjolac, već je Portugizac. Vrlo rano je počeo učiti u Lisabonu. Tokom njegovog studija bio je odlučan veliki portretista Mor; i čini se, da je od toga majstora ponajviše naučio. Od Alonza Cella nemaju dosadne i obične svetačke slike nikakvu naročitu ni umjetničku, a ni kulturno-historijsku vriednost. Naprotiv, Cellovi portreti imadu i jedno i drugo. Alonzo Cello je rodjeni portretista. Ogromni broj njegovih portreta resi pojedine dvorove i pojedine velikaške palače duž čitave Europe. Sigurno nisu svi ti brojni portreti jednake vriednosti. Nekoji su medju njima tako na visokoj likovnoj razini, da se mogu šta više postaviti uz bok njegovom uzoru Antonis Moru. Ali svi Cellovi portreti imadu naročito kulturno-historijsku vriednost. Oni su važni i po tomu, što prikazuju gotovo redom historijska lica svih tadanjih vladajućih porodica, koje su bile u vezi sa španjolskim dvorom. Kod tih portreta osobito je značajna obradba ruha, ona je naime na isti način riešavana, kao što to pokazuju službeni

portreti Morovi. Nesumnjiva je značajka tih portreta, da su pod utjecajem holandežkim. Nu, nije samo taj utjecaj u tom opusu, kumovala je i paleta Tizianova. Cello je kopirao Tiziana, neke su kopije sačuvane i sasvim je naravno, da je Cello neke elemente u uskladjivanju boja automatski preuzeo od Tiziana. Osobito se to može liepo pratiti u naročitom toplom tonu inkarnata Cellovih portreta. Prema tomu Cellov opus predstavlja vrlo zanimljivu mješavinu utjecaja sjevernog i utjecaja venecijanskog. K tom su se ti portreti svojom stvarnošću, svojom točnošću odmakli od idealiziranja, što su ga izvodili talijanski majstori. Kod tih portreta ostvaren je neki naročiti način u samom razporedu. Ne može se poreći ni neka tvrdoća, a suzdržljivost palete zamjećuje se redom kod svih platna. Slikareva pažnja, kao da je bila usredotočena ponajviše na glavu i na izvedbu ruka. Osjeća se i neka stalna distanca izmedju portretiranog i onog, koji promatra portret. Svakako, ti portreti neimadu značajku hieratsku, ali imadu zato značajku svečanostnog izgleda. Sve će te karakteristike kasnije upravo idealno Velasquez ostvariti. Zapitajmo se sada, što je u stvari sam portret? Da li je to obični odraz ili je portret nešto više, nego odraz. Da li portret, osobito u vrieme Alonza Cella, ima samo onu svrhu, koju danas obavlja fotografska kamera, ili je u to vrieme imao portret veći, širi zadatak. Da se odgovori na to pitanje, valja ponajprije ocrtati i prikazati, kako nastaje portret i kako se slikar, koji izvodi portret, odnosi spram takovoga zadatka. Svakako ne treba ponavljati Pacechove rieči, da se pravi portretista radja, jer to je i onako samo po sebi razumljivo. Prema tome, u samoj darovitosti slikara postoji ono najvažnije, što čini portret pravim portretom. Za dobar portret je potrebna posebna darovitost. Istiniti naime portret nastaje tada, kad je uzpostavljen kontakt izmedju onog, koji je portretiran i onog, koji portretira. Jasno je, da u samoj prirodi slikara mora nuždno postojati mogućnost takvog kontakta. Umjetničke prirode, koje su egocentrične, koje su zatvorene same u sebe i sa sobom zabavljene, koje žive samo svojim životom, nisu nikad podesne da budu portretisti. Stoga nije nikakovo čudo, da od Michelangela nema tako rekuć ni jednog portreta. Naprotiv, Tizian, Veronese, Tintoretto su slavni portretisti. Naravno, svaki sa svojim individualnim značajkama. To znači, da njihove prirode nisu bile tako zatvorene i egocentrične, kao što je to bila priroda velikoga Buonarrotija. Drugo, kod pravog portreta nije samo važna neka likovna dekorativnost, sklad boja, oblika i obrisa, već je ponajvažnije, da je sam portretist nakon izpravnog kontakta s portretiranim u stanju psiholožki riešiti svoju zadaću — to znači drugim riečima, da se podpuno preda i udubi u ličnost, koju ima na svojem platnu likovno ostvariti, a sebe da izključi. Pravi portretist je prema tomu neosoban, impersonalan; tako je samo kadar da oblikuje i novu personalnost. Dakle, prema tomu on ne unosi u portret svoju ličnost, nego na osnovi odraza kreira ličnost portretiranog. To je bio slučaj kod Sanches Cella, kao i kod Velasqueza. Već je kod toga prvog španskog portretiste ostvaren onaj prototip španjolskog portreta, koji je psiholožki i impersonalno ostvaren. Te glavne značajke razvit će se u opusu Velasquezovom do nenadmašivih realizacija čitave europske portretne pikture. Takova ostvarenja su samo moguća na temelju izkustva, a ne na temelju nekih bilježaka, skica ili studija, već na temelju direktnoga slikanja portreta po samom živom modelu. Istinitost prikaza zahtieva, da portretirani mora sjediti kao model slikaru. Sanches Cello pridržava na taj način praksu majstora portretista iz Holandije i iz Venecije. Jedni i drugi slikaju portret prema živom modelu, a ne prema stvorenoj crtariji, kako su to radili rani renesanski majstori u ostaloj Italiji u većini slučajeva. U tom krugu i sa takovim načinom odrastao je Velasquez. Sačuvane su što više iz tog kruga razprave i diskusije mladih sevillanskih slikara, u kojima se razpravlja, kako se ne smije slikati portret prema crtežu, već da portretirana osoba mora neminovno sjediti kao model. Jedan i drugi način ostvario je istinite i velike portrete, a većina španjolskih portreta ostvarena su na način, kao što to početni rad Cellov pokazuje. Tim je radom položila Španjolska umjetnost onaj posljednji izpit, izpit zrelosti. Jer pitanje portreta je pitanje zrelosti jedne čitave likovne sredine. Sam je Ingres rekao već svojedobno, da je portret kamen kušnje za svakog slikara, kako za pojedinca, tako i za

čitave cjeline i za čitave epohe. Od Cellovih portreta osobito je značajna slika infantice Izabele. Taj Cellov portret živi, djevojačko lice je ostvareno sasvih psiholožki. Promatramo li redom Cellove fizionomije primjećujemo u svim tim likovima nešto od španjolske grandece, neku gospodsku ukočenost, nešto oporo, a opet strogo, i ugladjeno. Osobito fino su izslikane ruke i njihovi pokreti na tim portretima. Sve to zajedno stvara od tih portreta, od te velike galerije, prinčeva, infanta, infantica, kraljeva i kraljica neki naročiti ljudski dokument, neki spomenik, jer se konačno svima tim portretima, više ili manje službenim, ne može odreći neka crta veličajnosti. I mora se još napose iztaknuti, da je taj veliki kulturno-historijski spomenik izradjen riedkom majstorijom. On je ujedno dokument umieća, koje je već stiglo na visoku razinu. Iz tame svietle Cellove figure u bogatim i kićenim opravama. Svila, baršun, krzno, koža, zlato, srebro, alem, inkrustacije u svim mogućim precioznim materialima kriese se na tim likovima iz daleke prošlosti. Diademi, oružje, rukavice, čipke, prstenje, lanci, vrpce, sve to bljeska, sve je to okvir za bielu put nekih umornih lica, nekih produljenih maska, na kojima se debele doljnje ustnice, i iz kojih vire tamne oči. To su slike tadašnje vladajuće kaste. Naslikana je u toj Cellovoj galeriji slika čitave jedne epohe. I ne može se čovjek oteti dojmu, da po neki od tih Cellovih portreta imadu značajke naslikanih idola. Takovi su redom simboli vremena: Don Juan, Don Karlos, kraljica Elizabeta i t. d. Pozadina iza tih vladarskih likova obično je tamna, bilo da je to ćilim ili tamna tapeta. Nema ni jednog medju tima portretima, da bi bila pozadina otvoreni pejzaž. Sve su te figure namještene gosparske i vladarske u tamnim prostorima. Osvietljene su samo frizure i njihovi dragocjeni kostimi. Tehnički je Cello radio upravo na isti način, kao što je to radio Antonis Mor. Nu, mora se kod prispodabljanja još i to iztaknuti, da Alonzo Cello nema pastoznog tretiranja, kao što to nosi inkarnat na slikama Antonis Mora. Nema ni na tim portretima, pogotovo na inkarnatu ni onih odsjeva koje možemo pratiti na slikama Morallesa. Hladni odsjevi na Celovom inkarnatu daju cielom slikarskom opusu nešto tvrdo. Atmosfere i one mekoće što će kasniji španjolski portretisti unieti, to Cellovi portreti nemaju. Još manje od te likovne mekoće i toga atmosferskoga imadu Cellovi nastavljači i njegovi učenici, kao što je to Felipe de Lijano. Toga slikara valja upravo iz čitavoga kruga iztaći, što je on Cellu najbliži i najbolji. On je Cella i nasliedio u službi dvorskog slikara Filipa III. Cellov način je vjerno preveo u bezbrojnim minijaturnim portretima, koji se nalaze po galerijama i zbirkama Englezke i Španije. Mnoge su slike Felipe De Lijana pridavane Alonzu Cellu. Šta više, nose po neke i Cellovo ime. Nu, razlika je velika izmedju ta dva slikara, razlika izmedju učenika i učitelja. Kod De Lijana nema sigurne kompozicije, ni tako ukusno složenih boja kao kod Cella. Sklad boja i način, kako Felipe izradjuje i kopira na stotinu kraljevskih portreta, izkazuju, da je taj ogromni rad i ta industrijska produkcija više neko majstorsko zanatsko djelovanje, nego prava i istinita slikarska umjetnost. Takvih majstora obrtnika ima u to vrieme sva sila. Ima ih u Sevilli, kao i u Valladolidu. Oni se kupe oko dvora, nalaze se u velikaškim kućama, izradjuju privatne galerije, slikaju razna rodoslovlja, a u crkvenim ustanovama slikaju potentate crkve: kardinale, biskupe, opate, nadstojnike i kanonike i kapelane. Velika većina tih slikara slika religiozne slike za bezbrojne crkve i kapele. Samo ta ogromna produkcija slika u to vrieme ne nosi pečat izrazito španjolski. Ponajviše od tipičnoga osebujnoga imadu portreti. Medju tim bezbrojnim slikarima imade po neko ime, po neka pojava, koja se izdvaja iz te produkcije svojim značajnim radom. Jedna od takovih pojava je *Gonzales*, učenik Sanches Cella. Kod njega se vidi, kad izradjuje bilo kakovi religiozni motiv, da on izradjuje portret. On postavlja za model sebi golog mladića na svoj slikarski podium, slika taj akt kao portret i sliku nazivlje svetim Ivanom Krstiteljem, dodajući tomu aktu tek svetokrug i značajke, koje obično u ikonografiji ima sveti Ivan Krstitelj. Kod takovoga se primjera vidi, kako nastaju već u rano doba sasvim akademske studije i kako tipični španjolski realizam zastranjuje u ukočeni akademizam. Paleta kod takovih primjera je tamna, a tvrdoća je vrlo neprijatna. I kod najvećeg medju tim španjolskim slikarima nalazi se često takovo isto neugodno preslikavanje postavlje-

nih figura, pogotovo aktova. Pogledamo li Velasquezovu Vulkanovu radionu, vidimo pred sobom pet razno postavljenih aktova. Svi oni poziraju kao da su postavljeni modeli u nekoj školi. Uza sve to, što su ti aktovi izvanredno naslikani, osjeća se ta neugodna crta akademizma. Jasno je, da je kod tih najvećih realizacija slikarstva potrebno iztaknuti upravo tu crtu, da se uoči što bolje i što izpravnije ona blizina, ona neposrednost kod prevodjenja svarnosti u sliku i da se pokaže blizina izmedju te stvarnosti i same slike. Realizam je svakako donio u španjolskoj umjetnosti vanredne rezultate, a pogotovo ti su rezultati u portretu. Što više, i kod slabijih darovitosti, kao što je to darovitost Pantoje de la Cruz, vidi se da je taj realizam, kao nacionalno obilježje, donio vriedne rezultate. Pantoja de la Cruz vriedio je u svoje vrieme za najboljeg djaka Alonza Cella. Od Cella preko Pantoje de la Cruz vodi razvojna linija ravno na Velasqueza. Iste su je značajke sliedom organski razvijale od pojedinog majstora sve do samog vrhunca Velasqueza. Pantoja de la Cruz je majstor dječjeg portreta. I ta osebujna njegova značajka čini tog pravog portretistu osobito važnim. U nizu dječjih europskih portreta riedko se je koji umjetnik mogao toliko uživjeti u dječje značajke kao što je to mogao Pantoja de la Cruz. Tko je od slikara bilo kada pokušao crtati ili slikati diete, vrlo dobro znade po vlastitom izkustvu, kakove su sve potežkoće kod takvog zadatka i kako je ta zadaća težka, upravo jedna od najtežih zadaća za svakog slikara. Ne zbog toga, što bi diete bilo nemirno, nego zbog toga, što je maleno diete još neizrazito po svojoj fizionomiji. Ono je neizgradjeno, te je slikar gotovo u svakom slučaju prisiljen gatati tu dječju fizionomiju, i prema tomu hvatati bliede karakteristike i prema tomu neizrazitu ličnost. Taj dječji portretista radio je i mnoge religiozne slike, koje nas danas ostavljaju sasvim ravnodušnim. One nemaju nikakvog likovnog značenja, ali suprot tomu, kad se nadje o onom ogromnom čislu španjolskih portreta i samo ime autora Pantoje de la Cruz, naći ćemo od reda značajne radove. Portreti Pantoje de la Cruz su više pokretni, nego nego portreti njegovih predhodnika. Oni imadu patetičnost geste, nisu ukočeni kao Cellovi. Paleta je slična na jednim i

drugim. Izradba ruha sasvim je detaljna do najmanjih sitnica. Portretirani su slikama Pantoje de la Cruz više glumci, nego što su to bili španjolski grandi na Cellovim portretima. Naravno, da se osjećaju i vremenski razmaci. Portretima Pantoje de la Cruz približujemo se manirizmu. Kostimi su na tim slikama bogatiji i kićeniji, dok su ono prije bili hieratski likovi, neki idoli, koji nose bogatu napravu, neke veličajne ženske figure, sad u slikama kod Pantoje de la Cruz to su neke koketne dame, koje nose kostim, kao neke paunice, što se šepire, što su privlačive i liepe kao liepe lutke. Lutke, koje postavljaju sasvim kaćiperski svoje prstiće i afektiraju svojim pokretima. Tu kaćipersku crtu sresti ćemo poslije na koncu španjolskoga razvoja kod Goyinih likova blizih karikaturi. To podcrtavanje nečeg neživog, a opet manekenskog imadu po neki i dječji portreti. Na tim su portretima Pantoje de la Cruz u pravom smislu djeca prikazana kao lutke, igračke. Tupi im je pogled, takve su im i ručice, a takav je konačno i njihov dječji kostim — beba, koja je u velikoj kneževskoj napravi. Takovo kneževsko diete prepuno od briljanata, zlatnih srdca, ima korjen za dudanje, a takvo malo stvorenje na svojim ručicama nosi prstenje, u ruci drži zvonac, čitavo je umotano u čipke i svilu, što se prelieva u nekim alabastrenim tonovima. U bečkim i u firentinskim zbirkama može se naći primjera takvog dječjeg portreta. I koliko god su ti portreti na umjetničkoj visini, i koliko god su puni draži, čovjek se ne može oteti dojmu, da su te lutke, te biele obline izvadjene iz nekog fantastičnog voštanog kabineta. Nešto demonsko je u tim poluživim lutkama, a svakako imadu te naslikane lutke nešto od onoga, što je pučka umjetnost stvorila na svojim likovima, po malim i velikim crkvama, na mističnim retablima. Upravo tako, kao što je Pantoja de la Cruz slikao svoju djecu, tako su obučeni oni bezbrojni bambini, a takvi su i paradni kostimi na nekim svetcima. Tu se dodiruje umjetnost primitivnih pučkih umjetnika i umjetnost visoke rafiniranosti, dodiruju se i prožimaju se, jer konačno čitav taj razvoj španjolskog slikarstva i nije drugo, nego probijanje onog samorodnog kroz tudje kalupe u konačna ostvarenja visoke kakvoće.

V.

Probijanje i odupiranje suprot stranog kalupa može se pratiti i kod slika prvaka sevillanske škole Juana de Röelasa. Probijanje se kod tog snažnog umjetnika vršilo uz pomoć Tintoretta. On je romanizmu i ukočenom načinu talijanskih učenika suprotstavio boju i svietlo. Kod njegovih se slika sukobljuju dva elementa svietlo i tama. Röelasove kompozicije religioznih temata ne pokazuju više uzore Bologne ili Rima, već pokazuju utjecaje Venecije. U Röelasa živi jaki i snažni temperamenat. On radi velikim zamahom. Barata slobodno i komponira sasvim na naročiti način čitave grupacije, najvažnije je kod njega bogata, sočna i sonorna paleta. Čitava njegova djelatnost i njegov slobodan nevezani način prožet je naturalizmom. Slike su efektne, a likovi su izbačeni temperamentom. Grub naturalizam nije ublažen, već naprotiv, kroz njega se izvija izmedju oštrih kontrasta sjena i svietla mistično snovidjenje. Tako Röelas slika »Navještenje« — neke tamne figure, što stoje pred otvorenim vratima, kroz koja se nazire plošnina neba i daleki pejzaž. I nikako se ne može njegovim slikama odreći neka značajka veličine, te se mora u skupu sevillanskih slikara upravo Juana de Röelasa postaviti na prvo mjesto. Još mi je danas u pameti onaj dojam zaostao u sjećanju, koji su njegove grubo silhuetirane slike na mene ostavile u sevillanskom muzeju. I taj dojam nije toliko snažan po koncepciji, po onom temperamentnom zamahu i nekom silovitom koloritu, koliko po izrazitoj snazi ostvarenih detalja. Jer mora se znati, ono što je Greco za Toledo, i Ribera za Valenciju, to je majstor Röelas za Sevillu. Dosta je pogledati njegove tipove. Ti će se tipovi redom kasnije u čitavoj španjolskoj umjetnosti obreti, kao da je na tim Röelasovim slikama zametak i odkriće tog naročitog španjolskog tipa. Sudar svietla i sjene, koji je kod njega, naći će se kasnije kod Ribere i Zurbarana. A daleki sivi zeleni pejzaž, na čijim humcima stoji fantastički grad, to je u stvari odkriće španskog pejzaža. To je Španija. Kod tog otca i patriarha sevillanskog slikarstva našlo se sve na okupu, što bi bile i glavne značajke španjolskog originalnog umieća: grubi, opori, konzekventno provedeni

realizam, drugo; pravi i stvarni španjolski tipovi, kakovih prije toga ne pozna poviest umjetnosti i konačno tipični španjolski pejzaž s dubokih i dalekim horizontima. Sva ta tri glavna sredstva, koja su tako snažno u ovim slikama izražena, sva tri zajedno pričaju oslobodjenje od stranih utjecaja. Sve te tri glavne značajke možemo zapaziti i kod drugih likovnih razvoja. A pogotovo možemo sve te tri glavne značajke pratiti u daljnjem razvitku španjolskog umieća. U tom je oslobodjavanju od stranog utjecaja važan još jedan veliki slikar, koji je svoju radionicu imao u Sevilli. I on je jedan od onih, čijim je djelom ostvarena originalna likovna volja čitavog kolektiva i nadvladane romanističke i klasicističke tudje zasade. Taj veliki slikar je Francisco Herrera. Tog su snažnog slikara Seville nazvali patriarhom impresionizma. Shvaćanje je njegovo široko i veliko, a plastika njegovih likova sugestivna, on djeluje snažno. Od Ruelasa kao da je poprimio onu toliko značajnu snagu oblikovati i ostvariti jarke i svietle obline iz clair-obscura, a prije svega taj Herrera posjeduje ono, bez čega nema nigdje pravoga slikarstva, a još manje pravog slikara, a to je temperamenat. Herrera imao je dvostruki obrok temperamenta. On nesumnjivo pretjerava u naturalizmu. Ali snaga, kako on izbacuje svoje figure diže tog Sevillanca u red prvih pojava slikarstva uobće. Zanimljivo je iztaknuti, da Herrera počinje kao bakropisac. Tu svoju vještinu zloupotrebljuje, izradjuje naime krivi novac. Kao krivotvoritelj, da se spasi od kazne, bježi u jezuitski kolegij Svetog Hermenegilda, a jer ga taj kolegij zaštićuje, slika za uzvrat tom kolegiju slike. I kad je te ogromne slike vidio kralj Filip IV. toliko se oduševio, da je prvom zgodom pomilovao krivotvoritelja. Poslije toga Herrera izradjuje čitav niz velikih slika. Od svih je tih slika valjda najljepša i najsnažnija ona slika, što se nalazi u Louvreu, a prikazuje svetog Bazilija, kako diktira svoju nauku. Poput ove sve su Herrerine slike slikane u jednom naletu. Široki im je namaz dosta pastozan, pun jakih kontrasta. Tipovi su na tim slikama jedan izražajniji od drugoga. Mnogo se je kritiziralo Herreru još za njegova života, a i kasnije, da ti upravo sjajni i izražajni tipovi nisu dosta otmjeni. Istina, otmjenost nije bila vrlina Herrerina. On sam

bio je neki pustolov, lutalica i nemirni duh, koji se nije mogao nikako i nigdje smiriti. Svi se njegovi likovi čine, da su upravo u divljem naletu izvedeni. Potez kista je širok i nemirno kruži po platnu. Bila je naime divlja i nesmirena ruka, koja je taj strastveni kist vodila po platnima. Francuzki pisac Théophile Gauthier, taj osobiti poklonik španjolske umjetnosti, izrekao je za Herreru, i to upravo za sliku, što je u Louvreu, sliedeće: »Moglo bi se reći, da je u Herreri sam satana raztvorio pandemonion, toliko su te figure njegove stravične, mračne i diabolične. Paklenska opakost krivi te glave u grču i sveti duh, koji lupka svojim krilima ponad glavnog svetca ima lik Odinovoga gavrana, ili neke ptice grabilice, koja želi izjesti mozak; sve je to izbačeno u biesu, pomoću neke široke četke i doimlje se, kao da plaminja odsjevom lomače«. Na taj način Gauthier daje bujnim svojim stilom dosta točnu karakteristiku Herrere.

Herrera bio je već po svojoj prirodi čovjek nastran, tip svoje vrsti. Prolazio je krčmama i opijao se. U krčmama sevillanske luke tražila je ta neukrotiva priroda ne samo modele, nego i svoje prijatelje. Svakom se prilikom naljuti, svakom je zgodom zapao u bjesnilo. Psovao je i tukao sve oko sebe, kao da je sam djavo bio u njem. Predbacivali su mu, da radi s metlama, a ne kistom. Zvali su ga Michelangelom od Seville. Bio je toliko mahnit i nastran, strastven i biesan tako, da je od nega pobjegla njegova vlastita kći u samostan, jer nije mogla kraj takvoga divljega otca izdržati. Taj suludi slikar bio je neke vrsti vizionar, boem, bunovni gorostas, koji je u nekoliko dana izbacivao ogromne slike i sličurine i naravno, da je ta demonska snaga te nesavladive prirode bila privlačiva za svu nadobudnu slikarsku mladež. Tako je i Velasquez došao kao mali dječak k njemu, da uči, i da bude u Herrerinoj radioni osposobljen za slikara. A kad je taj mirni, ugladjeni dječak, kakav je bio Velasquez, dobio jednom zgodom metlom po glavi od biesnog majstora, brzo je utekao iz te radione i pošao u školu Pacechu. Svakako je i u toj školi budno pazio i škiljio u radionu Herrerinu, što taj suludi Herrera tamo stvara. Zbog toga su nesumnjivi utjecaji Herrerini kod ranih slika mladog Velasqueza. Herrera je naime

bio majstor u genre-scenama. Takove su prikaze Španjolci nazivali »bodegones«. Takvi su prikazi Herrerini dosta brojni, a svaki od tih prikaza imade toliko španskih značajka i toliko ljudskih, da ti prikazi izdižu i kod ovih malenih stvari Herreru medju prvake. Medju tim slikama, što su upravo vanredno slikane, nalazi se jedna u Beču, u Lichtensteinovoj galeriji pod imenom »Sliepi muzikant«. Čudna je ta mala slika i obično se kraj te slike prolazi kao da se ju pravo ne zamjećuje. A upravo u toj slici možda je dana neka sinteza, neki naznačeni program svega onog, što će španjolsko slikarstvo u dalnjem svojem razvoju izvoditi. U toj slici je sinteza ranog Velasqueza, Murilla, Zurbarana i Ribere. U njihovim će se opusima sresti isti tipovi, kao i na toj slici. Isti će zlatni ton zasvietliti iz tame, kao što svietli i na Herrerinom mladenačkom liku. Herrera je slikao prosti sviet. Slikao je idiota, kako plete košaru. I te će likove kasnije španjolsko slikarstvo riešavati redom, a pogotovo riešavat će to Velasquez u svom savršenom načinu. Prikazujem letimično tek nekoliko predstavnika, koji su važni, da se pokaže tok onog velikog procesa, koji je izvršen pred samim zlatnim viekom velike španjolske umjetnosti, i koji je toj konačnici samorodne izražajnosti podao prve i snažne poticaje.

VI.

U dosta obsežnoj literaturi i u mnogim prikazima o umjetnosti Španjolske u XVII. vieku ističe se mnogo puta činjenica, da je to slikarstvo na Iberskom poluotoku slikarstvo protureformacije i da su ti slikari i njihova djela odnjihana na reakcionarnom i strogom crkvenom stanovištu. Ta sva tvrdjenja je potrebno svesti na pravu mjeru. Nesumnjiva je činjenica, da je religijski sadržaj igrao veću i presudniju ulogu u španjolskoj umjetnosti, nego je to bio slučaj u drugim umjetnostima na pr. u talijanskoj, francuzkoj ili holandijskoj. Nu, ako se hoće govoriti o protureformacijskom izrazitom biljegu, to se mora utvrditi, da taj reakcionarni biljeg nosi po-

bjedni barok duž čitave katoličke Europe. I da nije taj biljeg možda samo neka osobitost španjolskog razvoja. Nu, ta protureformacijska komponenta nesumnjiva je u čitavom kompleksu španjolskog umieća. To tim više, što je na području Španije trajala vjekovna borba i to otvorena borba katolicizma suprot Nekrsta, pa je ta katolička religiozna komponenta mogla u toj borbi toliko ojačati i postati tokom sukoba toliko oštra. Nu kraj te izrazite komponente, postoji još važna druga komponenta, a to je, da kroz španjolsko umieće XV., XVI. i XVII. vieka progovara u neku ruku zakašnjeli srednji viek i zakašnjela sredovjekovna shvatanja o umjetnosti i životu. I upravo tim zakašnjenjem mogu se objasniti neke značajke tog slikarstva, osobito što se tiče veze izmedju umjetnosti i same religije. Španija, kako je već nekoliko puta iztaknuto, bila je periferija prema europskim likovnim žarištima. I ta je periferija zadržala srednjevjekovni oblik svojih ustanova i to u ono vrieme, kad su glavna žarišta u Italiji, u trecentu i quattrocentu prošla davno taj stadij, kad su pojedini gradovi slobodne općine i trgovačke republike, kao i mali tirani, knezevi i oligarhi razvili sasvim druge forme života, a prema tomu i shvatanja o tom životu i kad je taj čitav život rastao na sasvim novim ekonomskim osnovicama, jasno je, da je i na području estetike morala nastupiti promjena. Dočim u zemljama gdje se taj razvoj pogotovo ekonomski nije ostvario, već je ostalo staro stanje, nisu se mogle vršiti promjene estetske. Zbog toga se humanizam nije mogao na španjolskom tlu uza sve napore, koji su se vršili, udomaćiti. Oblici stranog stilnog kalupa na pr. u fazi romanizma, nisu mogli nadomjestiti onu prazninu, koja je postojala izmedju gotskih oblika i oblika baroka. Rast je na terenu Španije bio sasvim drugačiji, nego je to bio slučaj u Italiji. U Španiji kao da prelaze gotski oblici bez pravog i izrazitog intermeca renesanse direktno u sam barok. Te značajke vidimo u španjolskoj arhitekturi jasno. Uz primjesu maurskih elemenata, sljubljuje se gotika i barok i nastaje neki sasvim vanjski stil, koji nazivljemo platereskim. U slikarstvu ima liepih primjera toga doticanja gotike i sredovječnog zakašnjenja. Primjer nije samo gruba primitivna pučka umjetnost za takovo doticanje, već se takav primjer

može pokazati na djelima značajnog slikara Zurbarana. U Zurbaranovim slikama kao da je duh sasvim još sredovječni. Onaj isti, kakvi je i kod Morallesa. Istovjetan je i kod primitivnih sitnoslikara, koji još rade u gotskim starim stilnim kalupima. Taj duh gotski nalazi se u obradbi izrazito baroknoj. Barokna obradba pogotovo kod kasnijih stvari Zurbarana sve više izilazi na vidjelo. Sredovječni slikar, majstor i sredovječni estet bili su suprotni renesanskom humanističkom majstoru i estetu. Za humanističkog esteta je umjetnost kreacija, to znači originalnost, izraz individualnosti, naprotiv za sredovječnog estetu nije umjetnost kreacija, odkrivenje, ili pronalaženje oblika, neka originalnost ostvarena na osnovi empirijskoj. Za njega je čitava umjetnost više ili manje svodjenje na aplikaciju postojećih absolutnih načela, koja su u božanskom intelektu. Zato je razumljivo, da je takovo shvaćanje osobito izdiglo čitav religiozni kompleks, kao najvažniji i jedini na području likovnog djelovanja. I tako se kod Zurbarana dotiču sasvim sredovječno religiozno shvaćanje umjetnosti s baroknim shvaćanjem, koje je proizašlo iz empirije. I protuslovlja se pomiruju u sasvim originalnoj varianti. Ta varianta postaje još značajnija, što je Zurbaran tipični Španjolac, pa njegov način ne može biti nerealistički. Što više, on se priklanja samom verizmu. Prema tome je kod tog slučaja vezan verizam sa misticizmom, koji bi pripadao u najranije doba srednjega vieka. Taj sasvim naročiti sklop dviju suprotnosti nije pojedinačni slučaj kod Zurbaranovih religioznih slika, već se taj sklop suprotnosti javlja i kod drugih španjolskih likovnih ostvarenja tako, da je ta crta s jedne strane veristička povezana sa misticizmom jedna od značajka čitavog španjolskog umjetničkog likovnog svieta. Kao crvena nit proteže se ta značajka kroz sva djela Zurbarana. Ona je vidljiva i u samoj kompoziciji. Sudar suprotnosti najočitije je ipak došao do izraza u boji. I to ne samo kod Zurbarana, nego i kod ostalih španjolskih slikara. Boje španjolske umjetnosti imaju posebnu svoju uskladjenost. Gotovo zakonski javlja se sklad originalan u boji kroz generacije jedan te isti, sve tamo od primitivne pučke umjetnosti, pa do vrhova individualne umjetnosti. Boje i sklad tih boja čas je vizionaran sasvim ne-

realan, a čas opet skroz na skroz realan upravo do posljednje mogućnosti samoga verizma. Palete španjolske umjetnosti, to znači istovjetno stvaranje boja kao izraz likovne volje, nosi u sebi jarke i snažne sudare boja. Harmoniziranje boja vrši se ne samo po posebno južnjačkom temperamentu, koji te kontraste izbacuje, već se oblikuje to harmoniziranje upravo na toj vezi suprotnosti realno, irealno, — opori strogi realizam sa svim svojim logičnim konzekvencama i mistična vizionarnost sa svim svojim derivatima. Drugim riečima, ostvarenje se vrši na taj način, da vizija i san poprimaju pod rukama španjolskih majstora kruti i opori oblik gotovo strog, kako to vidimo kod Zurbarana, dočim realnost u tim likovnim oblikovanjima poprima privid snova. Ta upravo karakteristika u svojoj biti toliko slikarska, znači da španjolsko slikarstvo ima upravo ono bitno samog slikarstva. I zato nije nikakvo čudo, da je, svim pravim slikarima španjolsko slikarstvo značilo ideal, pa ako i nije bilo za sve i za svakoga uzorno, to se može kazati da nije postojao značajniji slikar Europe u posljednjih 200 godina, koji se nije sa tezama i sa rezultatima španjolskog slikarsva razračunavao. Bez obzira, da li je to bio romantik Delacroix ili realist Courbet, ili impresionista Manet ili Cézanne, da ne govorim o čitavom nizu europskih važnih slikara. A kod posljednje velike pojave, kojom u stvari završava u neku ruku španjolsko slikarstvo kod Francisca Goye, taj je sudar kontrasta toliko očit, toliko je vidljivo ono realno u suprotnosti nerealnog, pa poprima oblike demonske, groteskne i fantastične.

Prispodobimo li dvie značajne slike istoga religioznog motiva, na pr. Svetoga Franju od Greca i Sv. Franju od Zurbarana, vidimo dva posve različita likovna riešavanja. Jedan i drugi je prikaz iste religiozne teme obavit velom neke posebne mistike. Tipični oblik glave Grecove slike suprotstavlja se oporom, gotovo grubom načinu Zurbarana. Kod Greca nema atmosferske ugodjenosti, kako se to može osjetiti recimo kod Tintorettovih glava. Kod Zurbarana nije oblik mekši, on je naprotiv tvrdji, boje njegove ne žare tako, kao što je to slučaj kod Greca. Zurbaranov strastveni izpostnik

Sv. Franjo nije toliko obavit aurom misticizma, kao što je onaj svetac kod Greca. Zurbaranova modelacija je stroga i opora. Realizam je podcrtan, a boje su toplije, nego je to bilo kod Greca. Nu, nije samo modelacija lica ili ruku stroga, već je i ta modelacija protegnuta i na ruho. Nabori haljina do u sitnice su izvedeni. Isto tako i ukrasi na samom kostimu. Slično, kako je to bilo pokazano kod Pantoje de la Cruz i kod Sanchez Cella. To strogo riešavanje oblika osjeća se i tada, kad Zurbaran slika nago ljudsko tielo. Njegov Krist je strogo i znalački modelovan. Izdiže se svietla oblina na tamnoj pozadini. Značajka, koju će se susresti i kod drugih djela Zurbaranovih. Taj način čini, da se slika doimlje kao da to nije slika u stvari živoga tiela, nego da je to slika izrezanoga lika u drvu, što je postavljen na baršunastu tamnu podlogu. Ta snažna suprotnost poklapa se sa onim toliko španskim značajkama, koje obilježuju ostvarenja primitivne pučke umjetnosti. Pučka je umjetnost ukrasila bezbrojne malene crkve i kapele po selima i malim gradićima na čitavom području Španije. I takav Zurbaranov Krist bliz je primitivnim likovima Spasitelja, koji još svoje grube oblike vuku iz gotskoga kompleksa. Samo kod Zurbarana je svladavanje što se tiče crteža i modelacije bezpogrješno, da ne kažem akademsko. Blizina primitivnom umieću je pogotovo u velikoj Zurbaranovoj izražajnosti, kako se to vrlo dobro može opaziti na izražajnoj glavi, detalju spomenute slike Krista.

Da se shvati što bolje tu izražajnost, mora se imati na umu, da je u to vrieme čitavo slikarstvo, bilo uzko povezano sa potrebama. Religiozne su slike imale svoju naročitu praktičnu namjenu. U to vreme nije bilo još zlosretne podjele, koju je prošli viek, a i današnje vrieme provelo u oblasti umjetnosti, a to je podjela na neku čistu visoku umjetnost, i na umjetnost, koja ima praktičnu namjenu. Takvu se umjetnost onda nazvalo primienjenom umjetnošću. Jednu bi prema tomu ostvarivao i izradjivao obrtnik, a drugu, onu visoku, koja je suprotna tomu obrtničkom ostvarenju, umjetnik. Ta se podjela nije mogla u prijašnjim fazama uobće izpoljiti. Svaki umjetnik slikar bio je majstor obrtnik, majstor svojeg umieća, a jučer i danas svatko se usuđuje slikati bez obzira na majsto-

riju, vještinu i tehničko znanje. Danas se tehničko znanje ne cieni. To tehničko znanje čini se u našem današnjem likovnom metežu i u velikoj likovnoj hiperprodukciji suvišnim. Danas gotovo sva nastojanja polaze za tim, da se postane što originalniji i individualniji obretnik nekog likovnog novog izraza bez obzira na majstoriju. Tako se zbiva, da je svaki slikar svojom naročitom tehnikom ostvarivao svoja djela, još k tome sa posebnim svojim individualnim likovnim riečnikom. Osnovni zanat, majstorija se danas na žalost prezire. Tehnika se shvaća nečim konzervativnim, nečim, što je već preživjelo i nešto, što samoj kreativnosti umjetnika smeta. A naprotiv je nesumnjiva istina, da bez zanata i majstorije nema pravoga ni velikog izraza, nema ni mogućnosti, da prava kreativnost bilo šta konačnoga ostvari bez majstorija. Upravo u majstoru Zurbaranu jasno vidimo primjer suprotan današnjici, jer je Zurbaran ne samo vanredan crtač, on je i strogi graditelj oblika, kako se to može redom na njegovim slikama pokazati. Sa najjednostavnijim sredstvima postizava Zurbaran svoj izraz. Njegove su kompozicije sasvim jednostavne. Isto su tako na Zurbaranovim kompozicijama jednostavno razmješteni planovi u dubljinu. Minuciozna izradba nije sitnoslikarija ni neko opisivanje, što je tako često slučaj kod holandezkih slikara. Kod Zurbarana je sve izvedeno velikim i širokim shvaćanjem, a pogotovo se taj njegov široki način može uočiti na ranijim velikim kompozicijama. Od tih se izdižu prvenstveno one snažne kompozicije, što se danas nalaze u Louvreu. Na tim slikama djeluju silhuete pojedinih likova, kao i silhuete pojedinih grupacija veliko. Slikao ih je slikar velikog shvaćanja. U tim sjajnim glavama, što su poredane i složene u pojedine grupe, ima španjolske grandece. Sjajni tipovi, jedna je glava karakterističnija od druge, a sve zajedno veže skladnost i suzdržljivi mir. Već u samim postavama ima nešto mužko i snažno. I nisu samo izražajne u svom miru Zurbaranove glave, sve sami živi portreti, već su upravo po svom izrazu jedinstvene ruke i ona raznolika materija kostima. Više imadu od materije ti Zurbaranovi kostimi, nego je to bio slučaj kod precioznih kostima infanta i infantkinja Sanchez Cella. Uza svu tvrdoću i neku oporost medju tim preraznim sivilama

postoji kod Zurbarana izrazito ljeskanje boja, kako se to može zamietiti na mračnoj i sumornoj slici Bonaventurinog odra. I nije jedino moje osobno uvjerenje, da je ta slika, što stoji danas u Louvreu, ne samo ravna po svojoj kakvoći slici El Greca, u kojoj prikazuje grofa d'Orgaza, već da tu jedinstvenu toledansku kreaciju louvreska Zurbaranova slika po nekim značajkama i nadvisuje. U bielo odjevena biskupska lješina koso je postavljena na plošnini slike. Biela velika i kompaktna silhueta na svom najnižem dielu nosi crveni plosni klobuk kardinala, i to kardinalsko crvenilo kao da je prelito ljubičastim odsjevom. Suprotno tomu akordu boja stoji zelenkasto lice sivog pokojnika. Na toj slici sve je tako obično, sve je točno tako, kako se dogadja kod svakog odra. Nema nikakve patetike. Oko te svietle lješine komponiran je krug živih likova — to su statisti smrti. Taj obični, gotovo svakodnevni funebražki prikaz, naslikan je izvanrednom majstorijom. Likovi u pozadini kao da su živi portreti, po svom postavu čine se kao one figure, što su se našle kod nekog dogodjaja, pa sad nastoje da se što bolje istaknu. Za biskupe, opate i redovnike smrt je sasvim nešto drugo, nego za same skupljene laike. Biskupi, opati i redovnici vrše svoje ceremonije u okolo preminulog svetca. Kod obavljanja tih ceremonija, kao da je ta smrt u svako lice urezala drugi izraz. Ima jedan medju tom grupom ceremonijara, čije su oči mutne i zaplakane, dok su prekrasne dječačke glave malih ministranata pune znatiželje. Kod tog prikaza, kod tog naslikanog odra smrt nije poprimila patetičan izraz. Sve je ostalo u realnom stvarnom odnosu. A upravo ta realizirana običnost izdignuta je majstorijom na višu razinu i čini tu sliku toliko sugestivnom. Anegdota pretvorena je na tom platnu u jednokratni i jedinstveni slikarski izraz, koji je toliko jak, da ne pitate pred tim naslikanim damastom, na kojem počiva lješ, ni za prikazane akteure, ni za sam prikazani realni dogadjaj — smrt Sv. Bonaventure. Uza sve realno prikazivanje biljeg je na toj slici mističan. Prožet je mistikom taj odar, ta pokrita nosila, ti likovi i čitavi sumorni ton slike, što iz svakoga diela te velike realizacije zrači. Nastao je neki sasma naročiti sklop mistike i realnosti. Tu naročitost imadu i obični portreti Zurbarana. Kod njegovih li-

kova nema plaminjanja Grecovog, nema ni onog unutarnjeg žarenja boja, kod Zurbarana sve je mir, sve je sama statika. U većini slučaja ta majstorska ruka oblikuje obično u bielim svietlim modelacijama, što su suprotne tamnoj pozadini. I najobičnije figure iznesene u svoj svojoj realnosti, podpuno modelovane, tako rekuć opipljive, prikazuje sviet iz područja irealnoga. A na svim se tim prikazima osjeća, da je za svaku pojedinu figuru imao Zurbaran živi model. Na pr. Zurbaranovi Kartuzijanci sjede pred njim, nikakova nije demonska crta u njima, likovi su sasvim obični. Ti redovnici u bielim haljama nisu neki strastveni izposnici, već sasvim dobroćudni obični smrtnici, funkcionari svoga reda. Taj veliki unutarnji mir, nosi biljeg monumentalnosti, dok posebni točni i liepi krasopis izriče sasvim novi i osebujni način. O nekom direktnom utjecaju kod tih ostvarenja nema ni spomena. Kod Zubarana se uistinu radi o podpunoj samoniklosti.

Zurbaran se rodio 1598. u Estremaduri, u selu Fuente de Cantos. Već za rana došao je u Sevillu, da se obrazuje i zapao je u radionu Perezu, dosta nevažnom slikaru. Prema cielomu opusu misli se, da je u to rano vrieme školovanja vršio početni glavni utjecaj Herrera. Mnoge poslove izvršuje već godine 1629. Njegove su slike po raznim samostanima. To su ciklusi iz života pojedinih svetaca. U to je vrieme Zurbaran već imenovan sevillskim gradskim slikarom. Naravno, da mu je ta služba pribavila smjesta čitav niz neprijatelja, naime svih onih, koji nisu uspjeli, da oni postanu gradski slikari. Od tog vremena počinje Zurbaranov uzpon. On ne slika iz imaginacije. On ne fantazira. Bliz je naravi, moglo bi se kazati, upravo toliko bliz, koliko je El Greco udaljen. Hladno, objektivno promatra. On je impersonalan kao i Velasquez. Na primjer kad Zurbaran slika čitavi redovnički refektorij, u kojemu su postavljeni redom portreti Kartuzijanaca, tada odrazuje čitav taj redovnički skup, bez ikakvog temperamenta. A način, kako je tu realnost zaustavljena na platnu, jasno kaže, da je tu majstorska ruka provela prievod, kojem se ne može poreći značajka monumentalnosti. Ma da je motiv same slike u stvari običan i banalan, doimlje se slika svečano. Na toj se slici klanja gospodsko diete sv. Hugi, koji je čas prije upravo ušao

poduprt štapom. Redovničke halje su žućkaste, lica obrijanih Kartuzijanaca spokojna i svečana, a prekrasni stol nije prostrt za objed, to su poredani na tom bielom stolnjaku, nature morti jedan do drugoga, jedan slikovitiji od drugoga. Medju tim slikarskim dražima, što su ugodjena u toploj intonaciji, tvori plava majolika običnog vrča fini akcent. A sam stolnjak minuciozno izradjen pada težkim jednoličnim borama. U tim su borama izražene nianse izmedju hladnog i toplog sivila. Ta svečana, uredna, mirna skupina redovnika, jednostavnih gesta nije privlačiva. I ta sasvim jednostavna kompozicija i običan red likova za bielim stolom, čini se nelagodnim. Upravo takav nelagodni osjećaj, osjetit će se, kad se udje u bilo koji kartuzijanski samostan. U tom redu strogom ne smije se bez posebne dozvole ni govoriti. U takvom samostanu u takvom grobu prolaze figure bez rieči, prolaze šutljive dane i godine. Ti zatočeni redovnici nemaju nikakve veze sa svietom. I kad promatrate te ljude, koji su se odrekli života, razumiete onu nelagodnost, što se osjeća kod Zurbaranovih redovnika. On je pronikao u duh i način života tih redovnika, zato je mogao i Zurbaran postati slikarom redovnika. Redovnici su njegov specialitet. Ako se može kod Zurbarana govoriti o bilo kojem utjecaju, onda je to utjecaj Riberin. Zurbaranov Sv. Ivan Krstitelj izveden je pod tim utjecajem. Samo je kod Zurbarana suprotnost ili sudar svietla i sjene drugačiji nego što je to običavao izvoditi Ribera. Kod Zurbarana je osvietljena strana figure izdignuta tamnom pozadinom, dok je osjenjena strana figure suprostavljena svietloj pozadini. To je najjednostavniji način kontrastiranja. Tako je izveden sv. Hugo. Taj je način omogućio Zurbaranu, da su njegove slike stabilne, i da su na tim slikama uravnotežene mase, što nikako nije slučaj kod baroknih majstora. Prema tomu, njegovi naročiti smireni likovi ponajboljih djela, nose na sebi pečat klasičnoga. Taj redovnički slikar par exelance platio je tribut svome vremenu, jer je i on obradjivao mitoložke teme. Za Filipa IV. izveo je Herkulovih 12 djela. Te su slike bile odredjene za veliku kraljevsku dvoranu u dvorcu Buon Retiro.

Zurbaran je bio mnogo tražen. Osvojio si veliku klientelu. Upravo je bio prenatrpan naručbama i poslovima. Ponajviše je izvodio, kako je već prije iztaknuto, za samostane, koji su u tadašnjoj Španiji predstavljali veliku ekonomsku silu i bili važni faktor u čitavom javnom životu. Filip IV. čini se bio je vrlo zadovoljan Zurbaranovim poslom, jer ga je nagradio posebno tako, da ga je imenovao kraljevskim slikarom — Pintor del Rey. Na velikom ciklusu, u kom su prikazani Herkulovi podvizi, istina postoje sve pozitivne Zurbaranove kvalitete. Ali se vide na tim velikim platnima i sve negativne strane Zurbaranovoga posla, a te su, da u čitavom načinu Zurbarana ima nešto hladno, nešto prazno, kao da tim slikama manjka živost. Nama najbliži i najbolji je Zurbaran, kad ostaje u svom posebnom svietu, u svietu redovničkih prikaza, a pogotovo, kad crta i slika sviet šutnje i meditacije, tada je Zurbaranov posao na visini. Bez obzira na kulturno-historijsku vriednost tih slika, u njima postoje sva tri važna elementa, koja su pomogla španjolskom umjeću, da se oslobodi stranoga kalupa, a to je strogi realizam, koji prelazi šta više u verizam, drugo značajni pejzaž, pejzaž Španije i konačno objektivno impersonalno izraženi tipovi same sredine. A kako su ta tri elementa u čitavom opusu Zurbarana u svoj punoći, to se može bez velikog preuveličavanja za Zurbarana kazati, da je jedan od onih slikara, koji su ponajviše španjolski.

VII.

Zurbaran je u biti vanredan portretist. Jer svi njegovi redovnici, svi svetci u glavnom i nisu drugo, nego jedinstveni i slavni portreti. Mora se iztaknuti, da španjolski slikari u svojoj cjelini znače posebno, osebujno i veliko poglavlje europskog portretnog umieća. Jer može se kazati, da medju svim značajnim španjolskim slikarima, nema ni jednog važnijeg slikara, koji nije bio ujedno i dobar portretist. Tako je bio i Zurbaran, isto je bio značajan portretist i Murillo. Tu osebujnu značajku valja podcrtati i to upravo od nas današnjih. Živimo u vrieme, koje nije za likovni razvitak podesno.

Živimo u sredini, u kojoj se upravo umjetno podržava s jedne strane poimanje i shvatanje umjetnosti, kao neke strane variante, dok se s druge strane, i to od većine publike, koja se recimo zanima za umjetnost, forsira najskandalozniji dilentatizam. Naravno da taj i takav sladunjav dilentatizam u našoj sredini obično vriedi kao jedini realizator naših portreta. To se sve dogadja, dok se naše ponajbolje i u istinu pozitivne likovne darovitosti zapliću u riešavanja i variranja svega onog, što je već davno riešeno u različitim velikim likovnim sredinama. A upravo naše pozitivne darovitosti, ponajmanje ulaze u riešavanje i ostvarenje našeg posebnog i karakterističnog tipa u umjetnosti, prema tomu, našeg karakterističnog portreta. Medju brojnim portretnim ostvarenjima, kad pogledamo na primjer onu karakterističnu Zurbaranovu glavu male djevojčice, vidimo tipičan primjer, kako mora neminovno svaki slikarski razvitak, koji nastoji biti nezavisan i samostalana, izrasti iz podnice realizma. I zato nije nikakovo čudo, da su prve samostalne stepenice ostvarivanja bilo kakvog posebnog izraza, vezane o jednostavno portretno prikazivanje. Usudio bi se izreći, da u onoj likovnoj sredini, gdje nema dobrih portretista makar da postoje kilometrične kompozicije svega i svačesa, tamo se ne može pravo ni govoriti još o osebujnom slikarstvu. Mala Andaluzijka, koju je naslikao Zurbaran, može se uz bok postaviti i najvećim realizacijama velikog španjolskog slikarstva. Uz bok Velasqueza. Zurbaran je svojim portretima sasvim logično povezan, s jedne strane sa predjašnjim portretistima Cellom i Pantojom de la Cruz, a s druge strane sa Velasquezom i njegovim krugom. Rast je u španjolskom razvitku logičan. Razvija se kao karika do karike, pojava do pojave. Zurbaran tim i stvara tradiciju, koja će kasnijim generacijama osigurati potrebne temelje. Taj veliki realist i vanredni portretist ostvario je čitav niz likova svetica. U opusu Zurbarana čine ti portreti svetica i najljepši i najzreliji dio, a istovremeno i najprivlačniji. Na pr. slika Sv. Margarete nije ništa drugo, nego portret Andaluzijke. Na toj slici svetice ne manjka ni preciozna torba, ni koketni šešir. U pozadini zmaj, kojeg je svladala ta svetica, sasvim je neozbiljna atrapa. Ona gubi posvema svako značenje pred slikarskim dražima čitavog

realnog lika te svete Margarete. Nadalje se reda cielo čislo nezaboravnih Zurbaranovih ženskih figura. Naročito se iztiče slika Sv. Kasilde. Opet je to realni portret u bogatom kostimu dame, koja drži na damastu svoje široke suknje buket cvieća. Tamna intonacija boja i točno izvedene pojedinosti ukrasa, što se diskretno ljeska bogatim naborima, sklapaju se u veliku i snažnu silhuetu. Sve te likovne prednosti čine tu sliku osobito privlačivom. Kostim tadanjeg vremena na Zurbaranovoj slici preveden je u neku veličajnu jednostavnost. Ono, što bi bilo pomodno i obično sasvim banalno, izdignuto je na višu razinu. Ne znači to, da su sve te svetice u tim raznobojnim kostimima tako uspjele i tako veličajne, kao ta Sv. Kasilda. Kod nekih se što više Zurbaran ponavlja, a kad hoće, da podade ženskim likovima pokretnu graciju, onda taj slikar redovnika izpada opor, a gracija i elegancija za kojom se išlo postaje gracijom modnih journala. Svakako valja iztaknuti, da kod tih Zurbaranovih slikanih figura ima neobična sličnost i nesumnjiva sveza sa onim drvenim primitivnim svetcima, koji su obične neznani primitivni vještaci i majstori izradjivali duž čitave Španije. To se može ponajbolje primjetiti na slici, u kojoj Zurbaran prikazuje svetačku ekstazu. Kod takvog ostvarenja, kolikogod je jak izražaj, doimlje se slika kao da je na njoj prenesena na platno neka drvena figura, koju su oslikali prirodnim šarama, kako je to slučaj na tisućama renesanskih i baroknih zlatnih i šarenih figura, što blješte u polutami španskih crkava i kapela, izražavajući naročiti religiozni osjećaj. Medju religioznim slikama, što ih je kist Zurbaranov ostvario, imade mnogo prikaza Razpetoga. Većina je tih slika istovjetna patničkim figurama primitivne pučke umjetnosti. Religiozno shvaćanje slične naravi probija i kod najobičnijeg portreta malene djevojčice, što ga je naslikao Zurbaran. Sasvim je opravdano, da je nazvao takovo malo curče, naivno i nedužno, malom Marijom, budućom Bogomaterom. A takav primjer Zurbaranovoga slikarstva nema ni službenih svetokruga, ni ikonografskih običajnih znakova. Prikazano je malašno diete i intenzitetom samog religioznog osjećaja je posvećeno do lika svetačkog. Zurbaran je u istinu bio religiozni slikar i po svojoj prirodi i po svom shvatanju, a ne možda

po slučajnim naručbama. Toga bi majstora mogli još svrstati u onaj red religioznih slikara, što su kao vjernici slikali vjerujući ono, što prikazuju, kao što je to slikao Beato Angelico, trzajuć se od plača, dok je slikao muku Isukrstovu. U vjerskom zanosu slikao svoje andjele, slikao je, prožet dubokom vjerom. Nikako nije Zurbaran pripadao medju one slikare, što su poput Perugina slikali ono, što ne vjeruju. Nije nikakva tajna, da je Perugino bio stvoritelj uznositih madona i svetaca. a da je bio ateista. I nije bio Zurbaran možda sličan onim slikarima, što ih je ocrtao Boccaccio, što su slikali svetce to bolje, to življe i ljepše, što ih je bolje plaćao opat ili župnik crkve, u kojoj su slikali. Pa kad su ti slikari dobili vina u izobilju, svetci im niesu bili bliedi. Zurbaran nikako nije izvodio svoje religiozne slike kao oni suvremeni slikari, koji u stvari poput Perugina u ništa ne vjeruju, a u crkvama se svojim slikama mistično prenemažu. Naravno da u takovim slikama mjesto mistike nastaje najobičnija mistifikacija. Ponavljam, Zurbaran je bio odani i predani vjernik. Stoga kuta promatranja valja i shvatiti njegov jedinstveni autoportret, u kojem sebe prikazuje kao starca sa paletom u ruci, podno križa. Valjda najoriginalniji autoportret, koji postoji u čitavoj poviesti umjetnosti. Dubok i sumoran. U njemu je predanje, toliki osjećaj. Ta biografska izpoviest može objasniti Zurbarana i njegov život bolje, nego li bilo kakva biografija, u kojoj je izpričan život u 66 godina. Poredi li se Zurbaranov opus djelima Murillovim, tada se može tek pravo shvatiti Zurbarana i njegov religiozni osjećaj. Prije, nego se zaključi prikaz o Zurbaranu, potrebno je u svakom slučaju iztaknuti još neke njegove veličajne portrete. Tako portret doktora iz Salamanke, što je odjeven u crvenu tamnu odoru. Bliedo mlado lice, puno je izražaja i kod tog Zurbaranovog platna ne zna se, je li je izražajnija ruka u rukavici, ili mladenačko inteligentno lice. Koliko god je Zurbaran prema duhu još srednjevjekovni slikar, on se u obradbi drži renesanskih pravila. Brižno provedeni njegov realizam, kao da se točno pokriva sa formulom Aretina, koji kaže: »Slikarstvo nije ništa drugo, nego nasljedovanje prirode. I onaj koji se ponajviše približi prirodi, on je ponajbolji i najvrstniji slikar«. Kao

dokaz tomu mogu poslužiti redom sve stvari Zurbaranove, njegov je čitav život posvećen približavanju prirode. Njegove slike potvrdjuju i rieči Albertieve: »Slikarstvo zaista nosi u sebi Božansku silu. Jer ne samo da nam prikazuje ljude, što su daleko od nas, kao prisutne, nego ta sila i snaga slikarstva ostvaruje, da se čine mrtve i proste ljepote nakon stoljeća još uviek živim.« Taj veliki španski slikar postavio je čitav krug svojih učenika. Medju njima su najznačajniji Martinez de Granadilla i Bernabe de Ayala, kao i braća Polanko. Mnoge slike od tih učenika Zurbaranovih vise danas po europskim muzejima, kao Zurbaranove slike.

VIII.

U to vrieme naime, u Sevilli i u Madridu postoji čitav jedan stalni kader urodjenih španjolskih slikara. Iz tog kruga imade sva sila zanimljivih radova, ima sigurno takovih slika, koje nadmašuju ne samo prosjek, već se i visoko izdižu. Većina takovih umjetnina označene su krivo, ili su pod oznakom nepoznatih slikara, kao što je nadasve značajna slika, u kojoj su prikazane dvie žene iz tamničkih rešetaka. Ta slika veže po svojem načinu krug Zurbarana sa krugom Murilla. Nepoznati ju je slikar naslikao. Legenda je tek zadržala spomen, da je na toj slici prikazana u ono vrieme na daleko poznata Celestina, pustolovka, u zatvoru sa svojom kćerkom. Nu, koliko je god majstor nepoznat i neutvrdjen, u svakom slučaju su na toj slici naročito izrazite i u cielosti ostvarene značajke urodjenog španjolskog slikarstva. Uz Zurbarana i Murilla Sevilla postizava kao slikarsko središte svoj najveći uzpon. Murillo je mladji od Zurbarana, rodjen je 1618. Školovan je bio kod Juana del Castillo. U mladosti je na njega djelovao ponajviše njegov boravak u Madridu, gdje je mogao danima i tjednima promatrati prikupljena talijanska i druga strana velika majstorska djela. Murillo je jedan od sretnih slikara, koji nije trebao dugo čekati na slavu. Zanimljivo je, da mu nije donio priznanje onaj dio u njegovome radu, koji je najbolji. Slavu i priznanje donio je Murillu ponajviše njegov rad na području

religioznog slikarstva. Svojedobno bio je Murillo ocienjen kao crkveni slikar bolje nego sam Rafael. I to je sasvim razumljivo. Dopadljivi Murillov način onih obće poznatih Madona, koje su u lošim reprodukcijama još više banalne i dopadljive, proniele su na daleko kod čitave publike glas o njegovoj majstoriji. Svakako u njegovoj umjetnosti, u cielosti, bez obzira na sam temat, ima nešto feminino, nešto namješteno. U svim slikama Murillovim traži se uljepšanje, svi likovi su gospodski namješteni. Uočljivi su i utjecaji i to ponajviše utjecaji Talijana, i konačno Van Dyka. Slike Van Dykove upijao je u sebe mladi Sevillanac, kad je došao u Madrid. Van Dykovi kraljevski portreti, i gosparske vješto izslikane figure u elegantnim postavima, ponajviše su se svidjele Murillu. Kao da je nešto od tog gospodskog i uljepšanog ostalo u čitavom Murillovom djelovanju. Za Murilla svagdje i svagda je ciela okolina trajna svečanost. Posvuda je veselje, gracija i neko viteštvo. Neka gospodska nebriga se izvija iz njegovih ljepolikih prilika. Takve su slike na pr. Izgubljenog sina. Nu uza sve te utjecaje Murillo ipak ne zaboravlja i ne može zatajiti da je on Španjolac i to Sevillanac, jer kraj svih tih mekoća i tih uljepšanja proviruju urodjene značajke. U njegovom načinu ima mnogo dopadljive mekoće. Vidljiva je lakoća tehnike i vještina komponiranja, a može se reći, da izpod toga mekanoga načina ipak su i u njegovom opusu okupljeni svi oni elementi, koje imadu i ostali sevillanski slikari. Neke stvari Murillove idu natrag na Ruelasa, Herreru, a i na samog Zurbarana. Tako na pr. prikaz Sv. Diega, koji hrani prosjake. Promotrimo li, na toj slici galeriju tipova, opazit ćemo iste one tipove, koje smo vidjeli već kod prijašnjih sevillanskih slikara. Kao novost u čitavom tom djelu čine se djeca i dječji prikazi. Upravo kod prikaza djece Murillo je u svom elementu. Njegova se darovitost podpuno izživljuje kod prikaza dječjih likova. U kasnijem razvoju Murillo majstorski kao pravi vještak komponira. Religiozne se kompozicije razlikuju posvema od Zurbaranovih. Dva su to različita svieta. Zurbaran je bio vjernik, a Murillo je laik, koji prima narudžbe. Prema sredovječnom, gotovo izposničkom duhu jednog Zurbarana, koji bi sam spadao sasvim dobro u kloštar,

bio je Murillo posvema svjetovni duh. I čitava njegova religioznost je više kod Murilla u ceremonialu, koji je barokno patetičan. Dok su svetci i svetice Zurbaranovi bili tipični modeli realistično naslikani po vjerujućem slikaru, Murillove su figure uljepšane, naslikane od svjetskog slikara, koji je obrazovan i komu je vjera bon. ton. Murillove madone lebde ljepolike medju ljubkim amoretima, kao što se to kreću spram nebesa u istoj pratnji Correggiove madone. Kod Zurbarana vidi se religiozno osjećanje, kod Murilla estetiziranje. Upozna li se nekoliko velikih poznatih, slavnih platna Murillovih, može se svatko uvjeriti, da su te slike u stvari dosadne i sladunjave. Već sam način shvaćanja pokazuje traženje uljepšanoga i izlizanog. Tako su njegove Madone i sv. Josipi uljepsani, počešljani, udešeni. Sve su to lica ljubkog izraza. Nu, kad je Murillo zahvatio objekt bez ikakvog idealiziranja ili uljepšavanja, tada su na njegovim slikama sasma drugi akcenti. Realizam je tada došao do svog punog ostvarenja. To se je dogodilo na pojedinim likovima njegove velike kompozicije »Sv. Elizabeta«, koja je naročiti ukras madridskog muzeja. Na tom su velikom platnu siromaci, biednici, i bogalji sakupljeni uokolo sv. Elizabete, svaki je pojedini jedna napose vriedna likovna realizacija. Kod tih realističnih figura nema kompromisa. Pojedini detalji na tom platnu sigurno pripadaju medju ono najbolje, što je španjolska umjetnost uobće ostvarila. Pred tom je realizacijom sasvim izbrisan onaj neugodni dojam što ga čovjek ima, kad se nalazi pred Murillovim madonama. Prikazi tih bogalja pokazuju nam sasvim drugog Murilla, i to ne onog poznatog, i banaliziranog slikara, koji se svima svidja, nego slikara, koji je ostvario velike likovne vriednote. Koliko god je Murillo bio prije pogotovo zbog svojih uljepšanih i sladunjavih madona slavljen, toliko je kasnije osobito koncem XIX. vieka bio podcjenjivan. Njega su sasvim izbrisali, kao slikarsku vrjednotu, ili ako su ga i ocienili, postavljali su ga kao slikara trećeg reda. A to nije istina.. Izdvojimo li iz Murillovog kompromisa i popuštanja obćem ukusu one vriedne slikarske stvari, tad će nam se odkriti Murillo u sasvim novom svietlu. Spoznat ćemo, da je Murillo ne samo vrstan slikar genrea, i to na vrlo visokoj razini, već da je Murillo isto

vriedan realist, kao što su njegovi veliki sunarodnjaci. »Las Gallegas« Djevojke na prozoru, takvi su izvanredni primjer velike slikarske realizacije. Za komparaciju bi trebalo posegnuti i za najvećim djelima predstavnika baroknog slikarstva u XVII, vieku, da se podpuno objasni i shvati taj izraz. Sasvim neočekivano je na toj slici razporedjena plošnina. Na njoj je tamna dubljina, što zaprema polovicu plošnine. Takovih će se primjera kasnije često naći kod Goye. Murillo upotrebljuje osobito početkom t. zv. tenebrozni stil, on naime iz tame izvija svietle figure, samo taj Murillov način nema one moći i snage, koji imadu Riberine realizacije. Kod Murilla sve je mekanije. Sve su obline obaviene nekim toplim tonalitetima. Istina je, da se riedko kod njega nalazi prvotna svježina. Nema ni sočnost namaza. On nije kod svojih kompozicija dramatičan, a tako nisu mu ni genrei dramatični.

Slikarstvo Murilla u odnosu prema slikama Zurbarana i Ribere je svakako slabije, što se tiče kolora. Murillo naime ne slika u onom pravom smislu, on više kolorira, tako da neke njegove stvari su izvedene poput Rafaelovih slika, kad je taj veliki majstor visoke renesanse kolorirao svoje freske. Murillove su slike u lokalnom tonu jedne boje. Nema u njima suprotnosti, kakove su kod Greca. Kod Murilla je boja u neku ruku ilustrativna, po svojem ugodjaju ona nigdje ne postaje likovnim sadržajem. Murillo je slikar naivne djece. Kao takav je obće poznat i priznat. Uza sve banalnosti i dopadljivosti, nosi taj pseudonaturalist u dječjim prikazima često izvanredne tipove i visoku kakvoću. Poznati su dječaci u onim genre-slikama. Pojedine partije na tim slikama su vanredno slikane, tako da i onaj najstroži kritičar Murilla mora upravo kod tih dječjih genre-slika Murillu odati priznanje. Kraj tih najljepših partija stoje odmah sasvim neslikarski dielovi, ili u inkarnatu ili u pozadini, koja djeluje prazno i namješteno. Čini se, da je najvažnije u tim slikama naročiti neki umilni sklad. Naturemorte sa plodinama, koji obično na tim slikama u prvom planu ujedno je najslikarskiji dio gotovo kod svake takve slike. Nesumnjivo je Murillov realizam prema Velasquezu ili Riberi slab, a najslabija je strana Murillova njegov crtež. Kraj svih

tih negativnih oznaka Murilla mora se iztaći da je Murillo na visini, kadgod je Murillo bliz realizmu.

Kod Murilla ima slika sasvim prosječnih, izpod razine, a opet ima takovih platna, koja su izvanredna. Naravno, da je dopadljivost i ugadjanje obćem ukusu privuklo naručitelje i poštivače Murillovog djela, a kako je njegov način zamamljiv, to se našlo mnogo učenika i nasljednika. Krug tih Murillovih sljedbenika je vrlo velik. Medju njima ima darovitih i manje darovitih. Jedan od najdarovitijih je Nunez de Villavicencio. On je sliedio Murilla u kompoziciji, u izboru tema. Prema Murillu razporedjivao je sjene i svietla, i kretao se je utrtom stazom Murillovom razvijajući područje španjolskog genre-slikarstva. Poredjujući i pregledavajući tako djela Zurbaranova i Murillova i iztičući njihove negativne i pozitivne strane, nuždno je još posebno iztaknuti, da su Zurbaran i Murillo najjači predstavnici sevillanske slikarske škole. S njima se to likovno središte izdiže do najvišeg uzpona. U opusu mladjeg Murilla osjeća se već pad i niža razina. Njegov prielaz u Madrid znači ujedno posvemašnje slabljenje Seville, kao likovnoga žarišta.

IX.

Osebujna je draž španjolske krajine. Gola je to jalova zemlja, neka pješčara. Gledana iz bliza, ta se krajina pričinja u velikom svom dielu kao prava pustoš. Naprotiv, promatrana iz daljina poprima privid misteriozan. Obradjena zemljišta na toj praznoj visoravni izgledaju kao neke velike tamne mrlje, neke pjege. Oblačna siva neba pretvaraju te pjege kao i čitav pejzaž je jednobojno ruho sivila. Slabunjava drveta, neki riedki grmovi, slabi su akcenti te jednolične okoline. Doline pojedinih rieka i potoka oivičene su tek sočnim zelenilom, tako da zaseoci, gradići i gradovi odskaču kao neke oaze na ravnoj i smežuranoj kori. Osebujna vam je ta krajina. Horizonti su modre silhuete gorskih kosa. U toj krajini planovi su jasni. Melankoličari, koji vole, i koje uviek privlači pogled u daleke prostore, nalaze u toj pustoj krajini svoj kraj. Nalaze daleke

otvorene horizonte, po kojima pogled traži bezkonačnost. Promatraju li se redom slike značajnih španjolskih slikara, opaža se s jedne strane ta spomenuta čežnja za dalekim horizontom, neka grubost upravo strastven izraz, a s druge strane neka profinjenost, upravo subtilnost. Na tim slikama vide se stravične prikaze, izraženi su religiozni zanosi, prikazana su mučenja i smrt, jer španjolski slikari nisu prezali ni pred najgroznijim prikazima mučenja i patnja. A kad se to sve pregleda i upozna, i kad se promatraju oblici, što ih je užas i strava oblikovao, tad kao da nestaje nakon nekoga vremena ona prvo zapažena neugodna impresija. Oblici postaju tad sve jasniji. Odkriva se nešto neočekivano i nepoznato na tim platnima. Istovremeno kao da oko tih na oko grubih slika kruži neka diskretna maglica, neka naročita prozračnost, što mazi te oblike. Ta čudna zemlja, što nije ni Europa, ni Afrika, stoljećima razdieljena i razkomadana medjusobnim trvenjima, tudjim osvajanjima, borbom religija, naroda, plemena, a konačno i samom prirodom, gdje ni trava, a kamo li šuma raste, ta Španjolska, taj poluotok, taj pridodatak Europe njezina prirepina, kao da je kroz tisuće godina zaostala, a da se nije svojim urodjenim izrazom likovno izrazila. Redom prolaze tom zemljom razna plemena, narodi i rase. Rimljani, Vandali, Svevi, Goti, pa konačno Arapi. I svi se oni redom nameću gospodstvom svojih oblika. Tako su Arapi unieli svoje maurske oblike, sa sjevera preko Francuzke ušla je na taj poluotok gotika, još prije toga romanski oblici miešali su se sa nekim zakašnjelim provincialnim rimskim variantama. Izpod svega toga postojala je pak posebna likovna tvorba, postojala je primitivna umjetnost, u kojoj je trajala likovna osebujna volja i u kojoj je sama priroda tog kraja i tih ljudi došla ponajviše do izražaja. Tako zapretana ta osebujna likovna volja pritisnuta vjekovima, probija se na površinu, da iz svoje tamnice izpod tudjeg nanosa zaplamsa posebnim svojim žarom. Kod tog probijanja zauzimala je ta originalnost prostore katedrala. Punila je te iste prostore sa fantastičnim retablima, svetaca i mučenika u zlatu i u sirovom šarenilu. Ista volja zaposjedala je podignute mošeje i sinagoge, i u te gotove forme unosila čudnu i magijsku strastvenost preobražavajući te strane forme

na svoju. Tako se može protumačiti na toj pustoj visoravni onaj sasvim osebujni verizam religioznog slikarstva. Može se razumjeti izražajnost tih kipova i tih slika, na kojima su prikazane patnje, ubijanja, mučenja, šibanja, četvorenja svih mogućih Kristovih vjernika. Krv je na tim ošaranim tjelesima. Bulje te prikaze sa svetokruzima kao da bulje iz voštanog kabineta strave. Razumljivo nam je po tom ta izražajnost i ta naročita religioznost. U stvari to je složenost, koja se prikazuje kao značajka periferije, kao značajka srednjevjekovne misli, koja nije proživjela i doživjela u podpunosti periodu humanizma. Djela Zurbarana i Murilla nose tu religioznost, kod prvoga je ta religioznost proćućena i iskrena, a kod drugoga je profesionalna i dopadljiva. Oblikovanje religioznoga osjećanja ne bi bilo dostatno objašnjeno, kad se ne bi spomenula naročita senzualnost, što u tom religioznom osjećaju daje često glavni ton. Rafinirani i sublimirani izraz grčkog emigranta Theotokopulosa sa svim zanosima pravog mističara, tiče tek tu senzualnu crtu, jer kolikogod su El Grecove vizije mračne i sumorne, one nemaju kraj sve svoje irealnosti onu značajnu crtu senzualnosti, koja je toliko zasićena i protkana mislima na smrt. Smrt je za El Greca, kao što je za svakog mističara, konačno oslobadjanje duha. Misao na smrt nije imanentna njegovoj subtilnosti. I njegove strasti, njegovi zanosi su neki opojni destilat, a nisu izrazi, u kojima je smrt i misao na smrt povezana i uslovljena strašću i instinktom, kako ga može samo roditi živi južnjački temperament. Sasvim je drugačiji slučaj kod većine drugih španjolskih slikara. Tako na pr. ako se zagledamo ponovno u bilo koji Zurbaranov izraz pun religioznog zanosa, tad vidimo jasno onu posebnu ćutilnost, što strastveno zahvaća objektivni sviet. Južnjački temperament nije ostvario, prievod objekta u neke abstraktne ili irealne izraze, već je taj isti temperament realnost podcrtao saževši ju upravo grčevito. Ako se ne pretvara oblik već realizira, da što izrazitije to izrečem, ostvaruje se živa slika. Život je izražen bez naročitih preinaka samih realnih oblika. Ćutilnost i čuvstvenost nisu ni razdvojene, a kamo li da bi bile u suprotnosti. Povezana je misao životna i religiozna sasvim ćutilno sa osjećajima same smrti. U tim tamnim sjenama, na

tim sumornim slikama traje senzualnost, traje onaj strah životnog organizma pred samim koncem. To je slučaj kod slika Valdés Leala. I tko tu vezu senzualnosti i religioznosti ne spozna, težko će se mu se odkriti najvažnija značajka španjolske umjetnosti. Tko tu suprotnost ne spozna izmedu one realnosti i onog posebnog ćutilnog prevodjenja, ne će mu biti jasan ni onaj brutalni način, koji se toliko puta susreće kod najsubtilnijih religioznih motiva. Tako su naslikane na tim slikama zajedno krv i smrt, patnja i mučenje, sred najsubtilnijih religioznih zanosa i oduševljenja. Ima tu ta tragična crta težka i morozna, koja se nalazi i koju se može uočiti i u svakodnevnom zbivanju u toj osebujnoj krajini. Tako je ta crta težka i u monotonom onom najobičnijem pučkom plesu, koji ponavlja trajno jedan te isti ritam, a povezana je u njemu strast. Taj težki sumorni ton sluša se i dandanas, kad se čuju naricanja, molitve, neki sasvim naročiti psalmi i pjesme u ono vrieme procesija, kad nose Krista, ranjavog i krvavog kroz taj melankolični pejzaž. I nije to možda samo neka gospodstvena melankolija. Taj i takvi tužni i tragični karakteristikon prati španjolski izraz od najprimitivnijih oblika, do onih najviših. Misao na mrak, misao na smrt, misao na pustoš, misao na pustinju bez ičesa u punom žarkom strašnom suncu. Često stojeći pred tim španjolskim slikama izkrslo je automatski sjećanje na tu čudnu privlačivu i pustu zemlju. Sumornu u punom žarkom suncu. Upaljena kruglja na ocjelnom nebu povrh te crvene zemlje kao da ubija svaku volju i svaku pokretnost. Sudbinska je i tragična povezanost tog ljudskog likovnog izraza o samu zemlju. Treba još pridometnuti, da sred takve sumornosti živi strastveno temperament južnjaka. Kad tako promatramo čitavu izražajnost, shvatit ćemo poglede sa španjolskih slika, shvatit ćemo te osebujne jake kontraste, tu posebnu snagu, tu izražajnost; ta je u krvi, ta je u čitavom španjolskom naturelu. Taj kontrast mraka i sunca ne pozna pravoga prelaza onog mekanog i ljubkog; više je to sudar, sukob, nego neko pomirenje u skladu. Svi putopisci i feljtonisti označavali su i Španiju kao zemlju izrazitih kontrasta. To je davna istina, koja je postala običnom uzrečicom. Nu, ti isti putopisci i feljtoniste, nisu iztakli to, da je u toj zemlji

kontrasta i to sasma spoljnih, ciča zima i žarko saharsko ljeto, sasvim blizu. Da je taj isti kontrast duboko usadjen u čitavom životu, u duhu, u shvaćanju, u poimanju, u čitavom Weltanschaungu ljudi te zemlje. Dok renesansni Talijan teži za ljepotom savršenih oblika, Španjolac traži sasvim nešto drugo. Savršeni oblik bio bi za njega tek ljuska. Za njega nije čovjek mjera svih stvari, nego je mjera sama duševnost. Samo nematerialno, nezemaljsko čini se, da je najvažnije u onim posljednjim konzekvencama za te prirode. Kroz materialnu ljusku treba da proviri nemir i tjeskoba, a ta se usmjeruje spram abstraktnog; ako toga nema u jednom umjetničkom djelu, tada je takovo djelo beznačajno. U stvari prema tomu se izrazuje nemir, a ne sklad i mir. Kroz vrelu i prenapetu imaginaciju se promatra realnost (Don Kihot gleda, šta više u slupanom brijačkom tanjuru fantastični šljem, a u realnoj krčmarevoj služavci divnu i prekrasnu Dulcineju De Tobozo). Zbog toga u tom izrazu stvarnost i iluzija sasvim su na osebujan način pomjerene, te uklještene jedna u drugu. San i zbilja, imaginacija i stvarnost. A u tim je uklještenim kontrastima prizvuk taman. U kontrastima, kako je već prije spomenuto, živi misao na smrt. Najbolji primjer za tu tvrdnju bi mogao poslužiti slikar Valdés Leal, jer je u njegovomu djelu ponajviše našla svoj izraz ta spomenuta morozna karakteristika. U njegovoj mračnoj i teškoj alegoriji nosi misao na smrt sav očaj i tjeskobu, takve naročite španjolske duševnosti. Smrt nije vladarica ili osvetnica, ona je imanentna u svemu onomu, što pipamo, što mirišemo, što gledamo, što snivamo i imaginiramo i što slušamo. Smrt je naličje, revers naših životnosti. Ona je u svemu zemaljskom, konačno ona je sam životni princip. Takovi očaji i takove pustoši duboko su zapretane u prirodi tog posebnog ljudstva, kao crvena nit provlače se ti isti očaji i te mračne misli kroz španjolski izraz. Čitamo li sliku Valdés Leala, pročitat ćemo, da je slava, čast, vlast, bogatstvo, naslade, strasti, putenost, sve ništetno. Sve je ništetno, jer je sve prolazno, jer i onako sve se ruši i sve pada u prah. I sva naša nastojanja, nade, iluzije, želje, čitav naš rad, sve to svršava u škrinji od četiri daske, da li smo obični smrtnici, kapelani, prelati, kardinali, infanti ili kraljevi, ili

sasvim obični jadni pozemljari. Naše slave, naša znanost, naše umieće, naša pravda, naše krieposti, sve to prolazi, sve to svršava na jednoj te istoj konačnici. Takav pesimizam i tu misao o prolaznosti očituje alegorija Valdés Lealova. I kolikogod plaminjaju kroz čitav barok opojne boje, i kolikogod se uzdiže njihov plamen visoko iz realnog prema irealnom, toliko je taj plamen i to plaminjanje duboko negdje u nutrinji ostavilo nešto crnog i mračnog poput tamnog pepela, zaostalo je očaja, straha, i tjeskobe, što trese ljudima na pragu života i smrti. I upravo zbog dubljine takvog pesimizma i takvog očaja, valjda su se izpeli zanosi na tim španjolskim slikama tako visoko. Ljepota španjolskog izraza je upravo u velikim razponima i u velikim sudarima. I odatle je tomu slikarstvu izrastao onaj originalni magijski kolorizam.

A kad se zapitamo, što znači u stvari ta osebujna ljepota i posebna skladnost španjolske izražajnosti, odgovorit ćemo, da je to ljepota i skladnost nad uznemirenom nutrinjom. Na oko mirni i skupljeni rad Alonza Canja jasno govori o tom važnom i neobilaznom karakteristikom. Na pr. njegova smirena Sv. Agneza, koja je zamišljena sasvim zurbaranski, svojim pokretom, svojim enigmatičnim i prodornim pogledom, izražava nutarnji nemir. Oblici na toj slici robustne andaluzijske ljepotice, govore, da je darovitost Alonza Canja bila više kiparska nego slikarska. Alonzo Canjo bio je učenik Juana de Castille. Kao sin drvorezbara iz Granade imao je tu prednost, da je za rana bio u vezi sa vještinama. Školovao se u Sevilli, tamo je i počeo njegov uzpon. Njegov boravak u Sevilli prekinut je krvavim razračunavanjem sa slikarom Sebastianom De Liano. Kad se sklonio iz Seville, nastavio je rad u Madridu. U to vrieme moćna i uplivna ličnost španjolske politike Olivarez bila mu je u Madridu na pomoć. Pomagao ga je i Velasquez, jer je Alonzo Canjo bio njegov drug iz mladosti. Na dvoru, što više bio je učitelj crtanja mladom kraljeviću Baltazaru. Alonzo Canjo se iztakao kasnije kod restauracija raznih slika, a izvodio je i različite arhitektonske zadatke. Zavist kolega, koja nije samo domaća na Iberskom poluotoku, otjerala ga je iz Madrida. Obavljao je pod zaštitom kraljevom mnoge stvari u Andaluziji. Kao čovjek bio je komotan i po-

znata svadjalica. Izazivao je procese za bilo kakvu god sitnicu. Sve nedaće u njegovom životu nisu ga mogle slomiti, ostao je do zadnjeg dana ponosan i neslomljiv. Njegov talenat sigurno nije talenat prvoga reda, ali je ta darovitost umjela razviti mekanom modelacijom profinjene ugodjaje. Često je zastranio, pa je direktno preuzimao od stranih majstora gotova riešenja. Tako se dogodilo, da kraj dopadljivih prosječnih stvari nalaze se izvanredne slike sasvim osebujne, kao što su to slike gotskih kraljeva. Na tim slikama uz oštru karakteristiku vanredno je svladana slikarska materija. U tim glavama ima crta trpkog humora. Početno je bila paleta Alonza Canja ugodjena spram sivosrebrnastoga tona. Kod izuzetne stvari gotskih vladara, njegova je paleta postala bujnom, zasićenom i bogatom. Od njegovih je slika valjda najznačajnija ona, koja prikazuje Krista, koga pridržava andjel. Ta je slika djelovala i na Maneta. Alonzo Canjo je u svakom slučaju imao značajke velikog i izražajnog slikarstva. Njegov ogromni opus imade privid korektnosti i sklada, ali to je maska. Pod tom maskom uzburkana je i nemirna priroda. A ta priroda došla je do izražaja u Canjovim najboljim platnima. U tim slikama ima ponešto od onog demonskog temperamenta, što će se kasnije toliko snažno pokazati u djelima Francisca de Goye. Kao da je izpod Canjove skladne spoljašnosti izpričan burni nemirni tok njegovih tragičnih avantura. Dueli, krv, umorstvo žene, koje nije razjašnjeno, zatim bježanje u samostan, po tom iztjerivanje iz samostana, skrivanje kod mogućnika, konačno smrt u podpunoj neimaštini i u ogorčenom ponosu. Njegova mrtvačka maska nosi značajke tog nemirnog i burnog života, života slikara i skulptora, a ne smije se ni zaboraviti da je u Canji bio i izraziti crtač. U to vrieme pojavljuje se kao novost u likovnom životu Španije grafika u mnogo različitih i bogatih varianta. Dok prije grafički rad, a pogotovo gravura nije imala mnogo sljedbenika u Španiji, to je u polovini XVII. vieka zanimanje za grafiku poraslo. Nastaje cieli jedan krug grafičara. Sam Alonzo Canjo spretno gravira svoje svježe nacrte na ploče. Kod tih nacrta, koji su obilježeni modnom manirom tadašnjeg svevladajućeg baroka, ipak se nalaze snažni i veliki akcenti. Ima i širokog zamaha. Takav isti

zamah imadu crteži kordovanskog majstora grafike Antonia del Castillo y Saavedra, koji slika prosječne religiozne slike, kod slikarskoga rada nije baš najsretniji. Kod grafike je slobodniji, kao da se kod crtanja oslobadja, stoga mu je kompozicija osebujna i nova, unoseći u grafički rad sav karakteristični čar španjolskog urodjenog izraza.

X.

Escorial, 23. X.

Jesenji dan, tužno nebo još tužniji pejzaž. Jasni daleki horizonti bez magle.. Kržljave šume po pustoj madridskoj ravni, koja se pružila kao smežurani dlan prosjaka. Na dnu se modrikaste nevisoke Sierre Guadarame crta glomazni vječni stan španskih monarha. Kao golemi jedan kamen strši. Ozbiljne vertikale sputale su tu gomilu granita u proporcije ogromne kasarne. I taj kup kamenja prieti u daleku ravan. Pust i prazan stoji, ne može ga oživiti ni onaj gimnazij, što su ga ugurali u jedan dio njegov, ni ona čavrljava djeca. Sa svojim loptama na onom velikom prostoru, doimlju se ta djeca kao bezobrazni vrabci, što živkaju oko sivih bedema te zgradurine. Ulazim unutra. Sve hladno, golemo i pusto. Ne bliešti sjaj baroka španskih katedrala, ne svietle gotski retabli i ne viču Razapeti ni svi sveci u ekstatičnim pokretima. Ovdje je mir. Ukočili su se pače i oni prosjaci u svojim prnjama. Pružaju bez rieči svoje bliede ruke, stojeći izpred tamnih pilastra kraljevske kapele. Mir i praznina. Sveti je Lovrinac zaštitnik tog mira. Tlocrt je Escoriala roštilj svemoćnoga sveca, koji se patio u slavu Boga, da ga nemilostni bezvjerci najposlije izpeku.

Koraci ozvanjaju muklo o ploče hrama. Kube ovdje ne simbolizira nebo, nego se izpelo u obliku krune. Škripe i cvile težko okovana vrata, na koja se silazi u kriptu. Vratar, neki škiljavi odrpanac, objašnjava mi u svim jezicima historiju mjesta. Svaka mu je druga rieč neka bombastička titula.

Zvone imena kraljeva i kraljica. Zvuče u polutami kripte kao prevraćanje staroga suhog lišća. Crni znamen križa čuva zlatne liesove katoličkih kraljeva. Daleka jeka nuzkripte infanta i infantkinja, ponavlja priču o slavi i zlatu, o zločinu i strasti. Ovdje su malone svi, i Don Carlos i Filip i Sanchez i svi ostali, svi ostali, svi oni, koji su se za života klali, davili i trovali, svi u mramornim i zlatnim kovčezima. Možda se vampire, kad brenči zvono sa crkve Nuestre S. de Pilar, ili kad pjeva slavna Giralda svoju ponoć u Sevilli, ili možda bježe suludi kao proklete aveti Goyinih fantazija po Sierri Nevadi za noći, kad se roče vještice. Ili se klate kao bliede sjene po domovini Cida i pužu podno ostavljenih oltara i porušenih palača. Ili se trzaju, kad tvornička sirena javlja jutro u dalekim perivojima Aranjueza. Ne, zacielo ne, oni su ovdje mirni i konačni se krug njihov zatvorio, a prazne udubine čekaju nove liesove onih, koji su još uviek kraljevi.

Kraljevska kripta miriše na tamjan i trulež.

Brzo sam izišao, pobjegao. Moj se pratilac poboja za nagradu i nas dvojica izletjesmo u isti čas iz kripte. I kad su brončane dveri opet udarile o vratnice rezko i odrezano, meni je odlanulo. Zraka i svietla! Dalje od kraljeva u balzamu, dalje od polutame i tamjana, od iskričavih boja u crnom, napolje, napolje! Dvostruko dvorište pusti me konačno na slobodu. Tek tada, kad su bila okovana vrata sa debelim klincima i zelenom broncom za mojim ledjima, usudio sam se okrenuti. Dišem duboko punim plućima oštri kastiljanski uzduh. Promatram tu kamenu avet, koja me je izbacila. Ogromne se velike i gladke plohe penju puste u nebo, a male, crne, jedva zamjetljive mrlje podno tih ploha — to su, eto, ljudi.

Polagano sam odmicao od tog groblja. Zvonce zvalo je na službu crne redovnike. Tiho se šuljali u dvoredu, crne su im rize lepršale i zadirale o jesenje granje. Mutno se nebo ogledalo u još mutnijem jezeru parka. Dvoje je djece crtalo po piesku perivoja tlocrt Escoriala. Kad su svršili, skočiše i viknuše zadovoljno Eco Escorial, muy bueno!

XI.

Španjolski likovni razvitak u XVI. i početkom XVII. vieka ostvario je pojedine lokalne škole i radione. Ostvario je pojedina pokrajinska žarišta. Tamo su se sakupljali urodjeni španjolski kipari, slikari, grafičari i graditelji, ponajviše se izticala sredina, koja je nastala u Sevilli, u središtu Andaluzije. Taj sevillanski krug stvorio je osnovu i glavni udio u čitavom španjolskom klasičnom izrazu. Taj je regionalni razvitak mnogo koristio proširenju i obogaćenju španjolske umjetničke djelatnosti. Nu takav razvitak nije odgovarao i nije bio po volji onim centralističkim snagama, koje su nastojale ostvariti upravo u to vrieme od Madrida preko noći kulturni centar za čitavu Španiju. Te centralizatorne sile nastojale su absorbirati ostala kulturna žarišta, ona u Kataloniji, Valenciji, Andaluziji, Aragoni i Luzitaniji. Madrid je postao u to vrieme prisilnom sabirnom točkom. A kako je u tom novom priestolnom gradu boravio dvor i čitava vlada, to su se najbolje sile, različiti majstori, iz pojedinih središta španjolskih provincija, odazivali pozivu dvora i bili privučeni na dvor i u krug Madrida velikim narudžbama. A pogotovo, što je u to vrieme monarhija, kao svjetska velevlast, posjedujući ogromno kolonialno carstvo, gradila na obalama Mancanaresa sasvim novi centar. Velike su se sume trošile i velike su se gradnje poduzimale. Tako iz tog perioda i postoje ponajveći arhitektonski spomenici same španjolske priestolnice. Nekako slično, kao što je to bilo kod španjolskog slikarstva, bilo je i kod arhitekture, ponajprije zidalo se primitivno prema malim potrebama. Najraznovrstniji osvajači ostavili su širom zemlje pojedina arhitektonska ostvarenja. Razvitak pojedinih gradjevnih stilova, kao što je romanski, gotski, renesanski, sve tamo do baroka, nije se vršio istovremeno sa stilnim razvitkom u ostaloj Europi. Španija je periferija, kako je već prije iztaknuto, te je zakašnjenje u stilnom sasvim razumljivo i očito. Dugovjekovna vlast Maura ostavila je na čitavom španjolskom terenu svoje jake i neizbrisive biljege. Maurski elementi križani su sa pojedinim europskim oblicima, te su upravo ta križanja španjolskim spomenicima dala posebni

pečat, koji je bio više zanimljiv dekorativno, nego što bi bio zanimljiv i važan u strukturalnom i kreativnom pogledu. Može se i to reći, da kolikogod su Španjolci imali vrstnih graditelja, oni u gradjevinarstvu nisu ostvarili svoj posebni stil. Posebnost i osebujnost pojedinih gradjevinskih, sad većih sad manjih objekata, sastojala je više u nekom kombiniranju i primjenjivanju već gotovih oblika, nego što bi to bilo ostvarivanje posebnosti prema naročitim drugim potrebama i klime i samih ljudi. Gotski hramovi i to oni prekrasni, u Burgosu, Barceloni i u Sevilli, bili su gradjeni od stranaca. A toj stranoj formi dala je španjolska sredina u slikovitom ukrasu, pojedine sasvim sekundarne karakteristike. Ista situacija bila je i kasnije za vrieme renesanse. Zgrade španjolske dobivale su tek vanjski ukras, koji je imao karakteristike Španjolske. Pa ako i letimično pregledamo čitav niz tih zgrada, bilo religioznih, bilo svjetovnih, možda ćemo naći, da je ponajviše španjolska ona gradjevina, što ju je podigao Juan Batista de Toledo i Juan de Herrera na padinama Gaudarrame daleko od Madrida na nalog kraljev. Tamo je podignuta sasvim osebujna, ogromna kamena gomila. Djeluje maestetično, ali hladno. I kad dodjete pred tu gradjevinu, prvi čas ne znate gledajući taj jednostavni veliki blok, šta je to. Da li je to kasarna, golemi samostan, ili opet neki ukleti kraljevski dvor. Od svega toga imade taj ponosni Escorial po nešto. Promatrate li taj gradjevni blok u toj pustoši, na visokoj ravni iz daleka, pričinja vam se kao neka fantastična utvrda. Jednostavna je silhueta, jednostavne su ogromne plohe, iz te čvrste mase vire tornjevi poput kula. Čitav sklop kruni kupola. Iz daljine izazivlje sasvim neobičan dojam. U kasne sutonje ure, izgleda to monumentalno kamenje sa svojim bezbrojnim prozorskim rupama, kao neka sumorna tamnica, kao neki veliki blok, koji težko pritište i sapinje ljudstvo, što u njemu mora živjeti. Samostan, kasarna, kraljevska palača, ogromna crkva, grobnica i tamnica sve u jednom. Vanjskom izgledu odgovara nutarnji izgled i nutarnji razpored. Dvorišta, triemovi, crkva i kraljevske odaje — sve je to hladno i ozbiljno. Ni oni sunčani gobelini, što su povješani u nizu kraljevskih odaja, ni one kićene rokoko sobe, ni saloni, ne mogu hladni, dosto-

janstveni dojam izbrisati. Kad stupite u spavaću sobu Filipa II., iz koje je on kroz maleni prozor sa rešetkama mogao prisustvovati svaki dan misi, koja se je služila u velikom renesanskom prostoru crkve Escoriala i kad znadete, da su bile na hladnim, golim, praznim stienama te kraljevske spavaonice slike Boschovih i Breughelovih strava, slike pakla i smrti, tada će vam jasno biti, kakav je duh u ovim prostorijama vladao. Proći ćete mramornim stubištima i hladnim veličajnim hodnicima, stupit ćete u ogromnu hladnu i praznu escorialsku katedralu. Dolje u crkvi pod kupolom zapazit ćete mali prozorčić Filipa II. iz njegove spavaće sobe sasvim gore visoko. I tada bit će vam podpuno jasna ona blizina života i smrti, bit će vam shvatljiva ona posebna religioznost i ono naročito čuvstvovanje, koje vlada ne samo tim prostorima, nego u tim prirodama od davnine, pa do dana današnjega. Iz tog gledišta i iz takvoga promatranja razumjet ćete s jedne strane preobilno i prebujno drapiranje arhitektonskih jednostavnih masa, razumjet ćete da to u stvari nije arhitektura, nije struktura, već da je to bogati kostim, onog oporog i sumornog, što je u tim svim prirodama. To se posebno čuvstvovanje izražava igrom dekoracija. To čuvstvovanje se zaogrnulo vanjskim ukrasom, a srž i jezgra ostala je netaknuta. I nije nikakvo čudo, da je to dekoriranje, drapiranje i zaogrtanje moglo poprimiti često neskladne, prenapete i prebujno sastavljene oblike. U tom se dekoru nalaze najraznolikiji elementi. Ima i često u tom prenapetom baroku i pojedinih primjera, u kojima je dostignut muzikalno bogati i bujni splet oblika, što su u svom nemirnom vrtlogu poniele onu naročitost, koju možemo nazvati iskonskom i narodnom španskom. Jedan od takvih primjera je Trasparente u katedrali toledanskoj. Ta barokna polifonija, kolikogod zvuči i kolikogod sugestivno djeluje, nosi u svom spletu bogatih oblika nemir. Nemir i nesklad se skrutio u toj kamenoj muzici, isto takav je nemir u skulpturi istog perioda. U većini to je drvena skulptura oslikana bojom. I nisu samo patetičke barokne kretnje u tim uznemirenim formama, već je u tim oblicima nastojala izražajnost postići svoj maksimum. Tada je nastao čitav niz rezbara i majstora kipara. Lievali su oni broncu i klesali u ka-

men svoje likove. Kraj njih postoje i strani majstori. Jer konačno i ti španjolski majstori, većinom su djaci Italije. Kad su se vratili sa nauka u Španiju, početno su svi stajali pod utjecajem jakih talijanskih majstora renesanse, i kasnijeg baroka. Veliki uzor cieloj toj prenapetoj kiparskoj izražajnosti bio je Michelangelo Buonarroti. Kao da su sve sviesti tih urodjenih Španjolaca bile omagijane snagom velikoga Firentinca. Riedki su se mogli od toga utjecaja osloboditi. Medju tim riedkima je prvak Alonzo Berruguete. Iz Italije vratio se u Valladolid. U toj varoši bio je tada centar čitave kiparske djelatnosti. A kako je njegova darovitost bila snažna, njegov je utjecaj za kratko vrieme zagospodovao čitavom Španijom. Berruguete postavlja svoje likove u poznatom kontrapostu Michelangelove manire. Likovi toga prvaka španjolske skulpture nemaju euritmije, nemaju ni onog sklada, što ga imadu figure Berruguetovih suvremenika, koji točno prenose talijanske uzore. Njegov se način sasvim odalečio od talijanskih uzora. Vidljiva je u njegovim figurama jakih pokreta protuslovnost, kao da medju živim naborima pojedinih apostola i svetaca živi neka sila, kao da se medju oblicima vrši borba suprot same skulptorske materije, u cilju, da se toj istoj materiji poda što veća i jača izražajnost. Zbog toga su kod Berrugueta pretjeranosti vrlo česte. Stavovi figura često su sasvim labilni. I nigdje možda u čitavom baroku ne može se naći pojave, koja bi samu izražajnost ostvarila kao nasljedsvo velikog Michelangela bolje i silnije, nego što je ta izražajnost ostvarena u čvorastom grču, tog strastvenog Španjolca. Takav strastveni majstor, sav u izrazu, je i drugi španjolski kipar Juan de Juni. Kod Alonza Berrugueta bila je kretnja, bio je čvorasti splet oblika, kod Juan de Junia je izražajnost više psiholožke naravi. Ono, što su uznemireni oblici, nemirni tok bora, pokazivali u opusu Berrugueta, tu uznemirenost i tu izražajnost izrazuju ponajviše kod Juan de Junia sama lica, koja govore i izriču unutarnji duševni zanos, nemir i uzhićenje. Dok je kod prijašnjih skulptura bilo sve usredotočeno u gesti, kod ovog je skulptora sve u samoj mimici. Taj majstor stvara prototip Bogomatere u patnji i bolu. I taj će se tip poslije u čitavoj španjolskoj umjetnosti baroka preuzeti i

varirati u bezbrojne variante. Prema tomu jedinstvenom kipu, u kojem je toliko jak izraz, zaostaju sve manirističke, talijanske skulpture istog vremena, jer je tu kod Juan de Junia zahvaćeno u mnogo dublje područje. Njegova izražajnost je ljudskija. Tom posebnom skladu i toj sugestivnoj izražajnosti, pomaže polihromnost. Nacionalni je izraz na tom području našao svog najboljeg i najizražajnijega majstora. Mora se ponoviti, upravo kod tog majstorskog ostvarenja, da je polihromna skulptura uz slikarstvo najoriginalniji dio čitavog likovnog španjolskog izraza. Ta velika sinteza, vuče svoje početke od sasvim primitivnog seljačkog izraza, preko romanike i gotike, sve do u kasni barok. Jer ta bezimena, i originalna pučka kreacija, u svom ogromnom djelokrugu, ima djela, koja su umjetnički nadasve vriedna. Treba iztaknuti napose od mnogih jednu glavu plačuće Bogomatere. Taj primjer od ruke nepoznatog majstora može se staviti uz bok ponajboljih skulptorskih realizacija baroka čitave svjetske umjetnosti. Naturalizam upravo je u tim kipovima pojačan, a izražajnošću oplemenjen i podignut na višu razinu. I možda na ni jednom drugom odsjeku likovnog stvaranja nije religiozno umieće tako duboko proželo umjetničko djelo, kao kod tih primjera polihromne skulpture. Dok su slični motivi i kod največih Talijana baroka više ili manje patetična predstava, na tlu Španije kod tih najboljih primjera, ne kažem kod svih, sav je izraz unutarnjega religioznog osjećaja. Taj izraz dosiže sve do ekstaze. Guido Reni, Bernini, Strozzi i drugi barokisti, za ovim izrazima, zaostaju prema unutarnjoj likovnoj sadržajnosti. Prema tim izrazima oni su prazni. I tako je u tom kompleksu produbljeni osjećaj nošen fanatičnim vjerovanjem našao svoj pravi, izkreni i nepatvoreni izraz. Taj izraz proizašao je iz iskrenog religioznog zanosa.

U baroknim, bogatim i kićenim prostorima preraznih crkava srednje Europe i Italije, prečesto se osjeća pred baroknim figurama i slikama naprava, dekoracija. I taj se čitavi bogati ukras doimlje prečesto kao kakvi teater. Suprot tome, pred tim baroknim svetcima u Španjolskoj nemate nipošto isti taj dojam. Sa iskričavih, polihromnih kipova struji nepatvoreni osjećaj i religiozni zanos. Dok je barok postajao gotovo

posvuda igrom, u Španiji, u onim najboljim primjerima, kao što je recimo jedan od tih primjera od Jose de Mora, barok je svojim sasvim konzekventno provedenim naturalizmom uobličio ljudsku izražajnost, unievši u nju duboku i tragičnu crtu. Asketski jednostavan znao se taj izraz u kasnijim formama i bezbrojnim variantama pretvoriti u fantastični sklop oblika i likova. Uviek zadržavajući makar i u grubom, neku primitivnost, neku direktnost. Pa kad je i bio i na granici ukusa i kad se je kretao na granici svake umjetničke mjere, taj je izraz ipak u sebi nosio unutarnju vatru i snažnu ekspresiju. Groza, strava, patnja, bol, ekstaza i neka nezemaljska osjećajnost, kao da podrhtava tim osebujnim i prekrasnim primjerima polihromne skulpture. Često se čini, da to i nisu više uobće skulpture ni kipovi, već da je to neko snovidjenje. Često se čini, da su ti kipovi, kipovi neki fantastični bazar. Ali uza sve te dojmove ne može se pred tim kipovima ne vidjeti, ne osjetiti onaj nutarnji žar, koji izdiže sve te sirove i grube šare, sve to zlato i one sasvim fantastične i izkrivljene pokrete. U slučaju, kad je ta skulptura prestala biti polihromna, već je u jednom materialu, bez boja i bez ikakve pozlate, kao što je na pr. lik Sv. Franje od Pedra de Mena, tada je upravo na takvom liku još moguće važniji onaj izraz unutarnjega života. Spominjući tek nekoliko primjera iz tog značajnog kompleksa, mora se bezuvjetno iztaknuti, da se bez tog polihromnog izraza ne da zamisliti uobće poimanje španjolskog likovnog izraza. Ta drvena religiozna skulptura upravo je organički povezana s drugim važnim dielom, a to je slikarstvo. Ta dva područja prvo vežu boje, i sklad tih boja, drugo vežu ih isti tipovi, po negdje slični pokreti, koje uvjetuje ista nutarnja sadržina, izpoviedajući likovno, one nezajažive kontraste, same čuvstvenosti, same prirode tih urodjenih i originalnih likovnih majstora.

XII.

Na iztočnoj strani Iberskoga poluotoka razvijao se likovni život na slični način, kao što je to bio slučaj u Sevilli. Nastajale su pojedine radione i škole u pojedinim središtima provincija. Te su sve radione i škole imale slične karakteristike. Svakako, medju tim školama, odlikuje se škola u Valenciji. Od mnogih predstavnika te škole je jedan od prvaka Francisco Ribalta. Na Ribaltu je djelovala umjetnost Italije. On je učio i boravio više godina po raznim mjestima Italije. Tamo je kopirao više velikih i znamenitih slika talijanskih majstora. U prvo doba najodlučnije je djelovao na Ribaltu Rafael. Kasnije se taj utjecaj mienjao tako, da Ribalta prilazi sve više toplom tonu mletačkog slikarstva. Nu, uza sve te razne uzore i razne sugestije, koje je primio Ribalta u Italiji, on je ostao Španjolac. Kad se je vratio u Valenciju, u njegovoj se radionici razvija čitav niz mladih darovitih slikara. Karakteristike Ribaltinog djela jesu ponajprije strogi i korektni crtež, a po tom religiozna izražajnost, što ju možemo pratiti kod većine španjolskih slikara, a napose kod Zurbarana. Slične su i Ribaltine religiozne teme Zurbaranovim. Samo je tehnička obradba punija i sočnija. U slikarskom smislu kolor je bujniji, nego je to bio slučaj kod Zurbarana. A sočnost i neka ukočenost kod Ribalte je još izrazitija, pogotovo, kad on ostvaruje razne materiale u kostimnim dielovima. Igra sjene i svietla je u njegovim slikama bogatija i snažnija. Mračna su i sumorna njegova djela, sva redom govore, kakav je bio Ribalta u stvari mračan slikar, i kako je te karakteristike prenio na čitav krug svojih sumišljenika i suradnika, što su se kupili u Valenciji. Tako je sumoran prikaz Ribaltin sv. Francisca, prikazan je crnobradati redovnik, kako grčevito i strastveno obuimlje Razpetog. Mekano su razvite obline na način, da se je svietlo izvilo iz mraka i modeliralo obline. Taj je način predskazanje Ribere. Ribalta bio je i dobar portretista. Karakteristični tipovi u njegovom opusu igraju odlučnu ulogu. Religiozne teme su na tim slikama protkane sa čitavim nizom urodjenih značajnih španjolskih lica. Sve će se značajke naći u savršenom obliku u djelima Ribere. Prema tomu Ribalta

znači prvu stepenicu, na kojoj će dalje nastati snažni zamah Riberin. Ribalta naime je učitelj toga velikog Španjolca. Vizionar izradjuje slike, koje su snabdjevene izrazima tjeskobe i predanja. Slika ekstazu i duboko psihološko ponire u religioznu tematiku. Ribalta je iz istog kraja iz kojeg je sv. Tereza od Aville, poznata svetica, koja je intenzivnije živila u vizijama i ekstazama, nego li u oblicima običnoga života. Kod Ribalte je izražena vizija i izvedena minucioznim naturalizmom. Tako na pr. na poznatoj slici, koja prikazuje viziju sv. Franje, naslikan je grubi pokrivač svetčevog ležaja. Točno je slikana zakrpana haljina. Takove su i svetčeve ruke, a nadasve ekstatični izraz izposničke glave. Sve je to slikano upravo realizirano punim, sočnim namazom boja. Preljevi svietla modeliraju oblike, a u koliko na tim je stvarima tvrd crtež, to je on ublažen toplom Ribaltinom paletom. Sve je to preuzeo Ribera i usavršio skoro na nevjerojatnoj razini. I onaj clair-obscure Ribaltinih vizija našao je u Riberi svog jedinstvenoga nasljednika. Iz istog vrela crpu obojica svoju snagu. Jedan i drugi se na isti način odnose prema objektu. Tako na pr. sv. Jeronim Riberin ima slične dramatske akcente, kao što je to slični motiv bio izradjen kod Ribalte. Samo kod Ribere je Ribaltin način pojačan. Kod jednog i drugog imade u postavu figura diagonalno razporedjenje, što je toliko tipično za čitav barok. Samo je snažni pokret dosegao vrhunac kod Ribere, te je postao patetičan. Naturalizam, kojim je nago staračko tielo likovno izraženo, moglo bi se kazati, da je na granici ukusa. Nu, toliko je majstorski izvedeno, da ta izvedba osvaja živošću svoje mekane modelacije. Svietla su pastoznija, nego sjene. Bjelkasta su svietla, ona silovito paraju tamu, tamni ugodjaj čitave slike podaje osnov u glavnim akcentima. Plastičnost je prikazana toliko sugestivno, da se doimlju Riberini likovi, kao likovi jednog kipara. Pocrtana je modelacija još i time, što su suprotstavljeni snažni kontrasti. Obično tople baršunaste tame suprot jakih pastoznih svietlih oblina. To dvojstvo, naime to podcrtavanje modelacije, kao i ti jaki kontrasti, u stvari su protuslovlje — sudar, koji ostvaruje i sasvim novi snažni način oblikovanja. Riberini kontrasti i njegov način nisu možda samo iz tame modelirana svietla, već su to i

prema svietlu modelirane tamne figure na nekim drugim slikama. Skala tonaliteta u Riberinom je djelu ogromna. Čas je to brutalna svietla modelacija na sasvim tamnom, a čas je to sasvim mekana modelacija u najfinijem sivilu niansirana sa svietlom. Izmedju polusvietla i duboke tame kreću se te obline i rastu ti veliki likovi. U mladosti su na početku Riberinog djelovanja sve njegove slike više izvedene tamnim tonalitetima sve su naklonjene onom tenebroznom načinu, koji je toliko bio upotrebljavan u baroku. U daljnjem razvitku tonska se skala Riberina mienjala i postajala je sve svietlijom. Istina je i to, da su se kod njega te faze izmjenjivale napreskokce, a da je glavna predilekcija ipak bila sva usmjerena prema grubom i strastvenom kontrastu. Taj veliki majstor čitave povjestnice umjetnosti, ta jednokratna izuzetna pojava ponio je iz svoje domaje, iz svojih početnih školskih dana snažan i sjajan, a opet točan i korektan crtež. Upravo takvo crtanje, i to ono korektno, bila je ponajbolja osebina ciele škole i svih radiona u Valenciji. Za sve te slikare značilo je prije svega valjano crtati. Promatramo li Riberine crteže i gledamo li ta sadistička i stravična prikazivanja mučenja, kao i sumorne vizije patnje i boli, zapitajmo se pred tom revijom Riberinih tjelesa u grču, suzama i krvi, medju tim oderanim kožama, medju tim patničkim ranama, kakav je mogao biti život toga slikara, koji je mogao na svojim papirima i na svojim platnima ostvariti sve to stravično. Od platna do platna, od crteža do crteža odkriva se taj je sugestivni naturalizam. I upravo to pokazuje, da je taj isti majstor morao doživjeti te strahote u samom svom životu. U istinu, Riberin život je pravi fantastični roman, gdje su se prepleli najromantičniji dramatski obrati i najraznovrstnije dogodovštine. Taj roman mogao bi nositi, kako jedan Francuz duhovito izriče, naslove pojedinih poglavlja: prvi je naslov, »Ti ćeš biti slikar«, »Bieda i tamnica«, »Kraljevska milost«, »Zlato i krv«, »Slava«, »Opojnost i strast« ... i konačno »Težka bieda, kazna i kajanje«. O tom životu postoje legende. Povjestničari nisu na čistu ni sa jednom dogodovštinom, šta više ni sa godinom rodjenja ni smrti. Kaže se, da je rodjen Ribera u Xativi kraj Valencije 1688., te da je potekao iz aristokratske obitelji.

Otac mu je navodno bio častnik na dvoru. Dokumenti o Riberi su redom proturječni, a legenda je izkitila romantičnu priču, koja pomalo sliči i biografiji autora Don Kihota, slavnog Cervantesa. Ta priča kaže da se poslije Ribaltine stroge škole Ribera skiće po Italiji. U to vrieme živi poput ciganina. Gladuje, probija se od mjesta do mjesta. Danas je sa banditima, sutra se povlači uokolo sa soldateskom. U to vrieme Riberinih pustolovina vladaju Španjolci u obim Sicilijama. Središte je njihove vlade Napulj. U tom istom Napulju Ribera ima visoke rodjake. Jedan je Ribera šta više i namjestnik. Nu, cieli taj aristokratski rod ne mari za skitnicu i izgubljenog srodnika, koji se k tomu bavi još slikarsvom. Klatareći se tako obim kraljevinama pod španjolskom upravom, naleti u Napulju u atelje Michelangelu Caravaggiu i čini se, da je to za Riberu bio pravi majstor za njegovu narav. Nakon škole Ribaltine, tu u Napulju uči sve tajne Caravaggiovog métier-a. Kraj tog učenja djeluje na njega i divlja priroda Caravaggia. Mora se priznati, da je taj isti Caravaggio bio jednako neki pustolov. Njega su gonili kao divlju zvier, tamo iz Rima, pa sve do Napulja. Okrivljuju tog Riberinog učitelja običnim ubojstvom svojih suparnika. Istina, jest, da tragom Caravaggiovim sliede pustolovine i smrt — tučnjave, bodeži, dueli, čitave bitke. A Ribera bi u to vrieme umro od gladi, da ga nije neki dobroćudni kardinal jedared pokupio sa ulice i milostivo mu dao u svojoj prostranoj palači stan i hranu. Nu, to sklonište nije bilo za neobuzdanu ćud Ribere. On smatra taj boravak kod tog kardinala tamnicom, kida brzo sve sveze, zamienjuje lakajsku halju s odorom vojnika. I bije se, prolazi bitkama. Tuče se na kopnu i na moru. Konačno je uhvaćen od vojnika alžirskoga sultana i čami u Alžiru kao zarobljenik, sužanj, rob u tamnici nekih pet godina. U toj bajci mieša se ljubav i obično zločinstvo. Nakon toga je ponovno u Italiji i nastavlja sa svojim lutanjima. Tako živi u Parmi samo kratko vrieme. Obilazi gornju Italiju, nalazi se u Modeni. U taj grad privukao ga je možda slikarski korifej Correggio. Kroz to čitavo vrieme Ribera slika svetce. Prolazi od grada do grada, ponovno ga burna priroda vodi u Napulj. Uza sve nedaće i avantire izbacuje čitavu zbirku slika, na kojima se nižu pri-

kazanja, mučenja, bičevanja, deranja kože, vezanja i razapinjanja i nije vjerojatno, da je sve to mogao netko jedino iz imaginacije ostvariti. Taj tko je to izvodio morao je zaista sve to vidjeti i doživjeti. Grčevi njegovih figura, slomljeni i izpaćeni udovi glavni su motivi Riberinih slika. Pred tim slikama osjeća se kao da nije mogla autorova sviest izbrisati iz svog vlastitog sjećanja stravu doživljenog, jer Riberini likovi nisu modeli precrtani u pozi, već je svaka od tih stravičnih scena doživljena i prenesena iz sjećanja doživljenog. Na pr. razapinjanje sv. Petra, na tom velikom platnu, raztezanje udova, čvorovi oblika, pa onda zamah i patničke geste, kao da su prenesene iz samoga života.

Neko vrieme čini se, da se Riberin život u Napulju smirio. Nu, to ne traje dugo. Redaju se u skoro mračne intrige, tragični incidenti, počinje sukob sa Carracciom, sa Dominichinom, Čitav tadanji Riberin život je splet sukoba, zavisti i podmetanja sa strane drugih slikara. Ima i direktnih zasjeda sa oboružanim bravima. Po tamnim uličicama noćnog Napulja dočekuju se slikarski takmaci i ljuti neprijatelji ubodima bodeža. Mračne figure biju boj do iztrage, tako je to bilo i u životu Caravaggia. Sve je to obavijeno tajnom. Tako nestaje Dominichino tako nestaje i Carraccio, sve sami takmaci i protivnici. Za te nestanke obtužuje se Ribera. Da li je on ubojica, to se ne zna, jer statista tih misterioznih nestanaka ima mnogo. Medju njima neki poznati capo di banda Belisario Corenzio, koji je u ono vrieme vršio banditski teror u čitavom Napulju. Ruka Riberina, koja je vješto baratala bodežem i ubojitim oružjem, znala je u bakar urezati sumorne, ali jedinstvene likove, kako to pokazuje Riberin grafički rad »Pjesnik«. Ista je ta ruka i u crno-bieloj tehnici stvarala sugestivne i jedinstvene izraze. Kao saliveni su ti likovi Riberini, sažete su to forme. Odvajaju se i izdižu u čitavom likovnom životu tadanje Europe. U tim je likovima i u toj izražajnosti bila snaga i moć. To je dobro uočio, a još bolje osjećao Velasquez. U dva navrata, kad je taj velmoža picture dolazio u Italiju, svaki put je posjećivao svoga zemljaka Riberu. I pitanje je, da li je taj pronicavi Velasquez, koji je jednako objektivno promatrao i dobro vidio kraljeve i ludjake, nije li on posjećivao Riberu jedino zbog

radoznalosti, da u njegovom licu prozre istovremeno dvogubu prirodu, jednu, a to je bila priroda velikog umjetnika, a drugo naličje, priroda običnog bandita. Nešto sličnoga bilo je ujedinjeno i u Benvenutu Celliniu, a možda je Velasquez, taj potentat mogao jedini shvatiti te kontraste i gladiti tu sjajnu panteru, divlju prirodu u vidu malog temperamentnog i strastvenog Ribere. Da je ta divlja priroda bila ujedno majstor nad majstorima, dokazuje medju njegovim slikama onaj jedinstven poklon pastira malom Isusu, što stoji u Louvreu. U toj slici ima nešto robustno, grubo i snažno, a toliko slikarski vriedno, da se taj sklop slikarskih vrjednota težko može gdje drugdje na jednom jedinom platnu u poviesti umjetnosti iznaći. I kadgod se dolazi pred tu poznatu sliku, uviek ona ponovno osvaja. Te ruke, te glave, sam način slikanja, pa ono runo na desnom pastiru, ti pojedini dielovi kostima i sve to zajedno povezano toplim skladom. Možda je takvi izraz samo dostignut na malenim i najboljim platnima holandezkog slikarstva. A to Riberino je platno veliko. Svi su oblici tretirani široko. Osvaja svakoga danas, kako je osvajalo i svojevremeno za života Riberinog u Napulju. Jednog je dana podkralj prolazio kraj izloga nekog staretinara i medju raznim stvarima spazio je jednu sliku od Ribere. Ona ga je osvojila. Zapitao je podkralj za mladog slikara. I kariera Riberina je počela. Ribera je ušao domalo u triumfu na napuljski dvor. Roman njegov ne bi bio kompletan, da nije u tom romanu bilo i ljubavi. Liepa Leonora, kćer staretinara, postaje triumfatoru žena. Naručbe pristižu sa svih strana. On skitalica, bandit, postaje bogataš, uvažen i čašćen. Ribera je domalo službeni slikar dvora, postaje članom Akademije sv. Luke. Na tom vrhuncu kariere, u tom svojem triumfu, kad ga svi slave, Ribera se opija slavom, čašću i bogatstvom. Upravo onako, kako se to dogadja kod svakoga, koji je bio dugo gladan. Sad za Riberu traje sreća. Njegova mlada žena mu je model za madone i njezino se lice zrcali sa mnogih slika, a sjećanje na prošlo gladno vrieme, na vrieme neimaštine i svega onog što je prošlo i prohujalo, njegovim burnim i pustolovnim životom, prenosi Ribera na platna. Tako je nastala golema revija onih već prije spomenutih stravičnih prikaza. Svi ti Riberini redom svetci i

svetice, mučenici i izposnici, što ih je Riberin kist ostvario na platnu i nisu drugo, nego naslikani likovi, koje je Ribera u svom životu sreo, koje je doživio i s kojima je živio. Kako su se te slike sve više tražile, Ribera ih producira sa čitavom četom pomoćnika i djaka. Nastaju serije tih slika. One su danas bezbrojne, razasute po svim galerijama Europe. Nisu sve jednake, medju njima ima upravo izvanrednih i riedkih. Jedna od riedkih, a valjda i najljepših, svakako je »Polaganje u grob«, što resi Louvre. Tamo se iz tamne noći mračnog groba dižu prikaze. I svietli mrtvački lik i bieli se mrtvačka pojava. Samo tielo Kristovo u punom je svietlu. Nad tim se lešem tamni crveni ogrtač nagnute figure apostola. Tamnom sjenom je prekrito čitavo lice Kristovo. Mrtvački se zelenkasti odsjev leša mistično bjelasa prema dubokoj, crvenoj boji. Nad tim slomljenim tielom grobni mrak, iz kojeg vire modelirane ruke i likovi onih, koji smještaju razapeto tielo. Ivan, Nikomed i Josip iz Arimateje, zaplakanih očiju, navoranih čela, bolnih izraza, polažu tu Krista na grobni kamen. U pozadini, u mraku tek se nazire Bogomajka. Ta mračna slika djeluje dramatski i nema možda primjera u čitavom slikarstvu, koji bi toliko sugestivno djelovao, kao što taj veličajni primjer Riberinog umjeća.

Tehnika je Riberina vanredna. Ribera obično podlaže svoja platna crvenom tamnom zemljom. Na toj podlozi provodi strogi crtež i ostvaruje značajnu modelaciju. Ta je modelacija upravo njegova osobitost. Na tako ostvarenoj podlozi počinje tek da slika. Svietla su mu pastozna, a sjene tamne i prozirne. Tim načinom uspjeva polučiti nenadmašivi relief svojih oblika. Sigurno da je taj način u glavnom preuzet od Caravaggia. Nu, kad se porede slike Caravaggiove Riberinima, vide se i osjećaju se dodirne točke obih tih tenebroznih majstora baroka, ali se ujedno nesumnjivo zapažaju goleme razlike izmedju obojice. Uza sve učenje i preuzimanje talijanskoga načina slikanja, ostao je Ribera usred Napulja vjeran Španiji, on je punokrvni Španjolac u svakom svom potezu kista. U poredbi Caravagio prema Riberi djeluju sladunjavo.

Kod Ribere sve je zamah, povezanost i sažetost. To se vidi vrlo dobro kod njegove slike »Trojstva«. Prema tomu,

koliko god je Ribera vezan o talijansku umjetnost, krv se nije mogla zatajiti, pa kad i Ribera slika isti motiv, kao što to slikaju Correggio ili Caravaggio, zadržava sve svoje značajke. Pa i isti tipovi na tim prikazima, pa i sam pejzaž, a naročito skala boja, sve je to španjolski u najizrazitijem smislu. I u slavnom redu španjolskih majstora on je jedan od ponajvećih.

Kako je bio malena rasta, nazvali su ga porugljivo njegovi napuljski kolege »Spagnoletto«. Taj prišvarak mu je ostao, a znači ime jednom od ponajboljih španjolskih slikara, Ribera lo Spagnoletto. Medju Riberinim slikama postoje likovi svetica i likovi ženskih vanrednih figura. Jedna je od tih nezaboravnih slika Sibila. Liepa je to ženska prikaza. Kasniju repeticiju te slične silhuete i te skladne ljepote naći će se kod opusa Velasqueza. Kao da je ta ženska figura nagnuta nad čitavim djelom majstora, majstora, koji je izbacio svoj naročiti sviet, poput onog magioničara, što nekom magijskom svjetiljkom osvjetljuje ljepotu i grozu, sklad i patnju i šta više ne žaca se slikati i ostvariti na svom platnu predsmrtni hropac i krvavu gnojnu ranu. Jer taj majstor ne preza pred nagim staračkim nakazama, kojih su tjelesa izbrazdana modricama i ranama na oronuloj staračkoj koži. Ribera je stravični realist, koji ne imaginira, već objektivira samu stravu zbivanja u svoj svojoj bitnosti. Tako njegova preliepa Sibila poput sfinge mogla bi izreći, da čovjek nikad nekažnjeno izazivlje bogove. Taj veliki majstor, koji je progonjen krvavim vizijama, i čija je sviest zamračena samim težkim doživljajima, kraj života završuje mukom i patnjom. Sibila nije nitko drugi, nego njegova jedinica, ljubimica, kćer Leonore, koju Ribera slika, kao i majku njezinu, kao obožavanu madonu u liku Purissime. I ta kći, ta Sibila, glavni je razlog Riberinog sloma, biede i patnje. Što se dogodilo? Tu istu kćer zavede kraljevski infant mladi Don Juan d'Austria. Otme je Riberinoj obitelji. I tu počinje posljednji akt u Riberinoj životnoj drami. Biblijske i mitološke slike, obitelj, kuća, radiona, bogatstvo, sve se to ruši. I sve to nestaje. Ribera od tog vremena ne vidi drugo uokolo sebe, nego samo nesreću i biedu. Uzalud traži zaborav i mir. I u tom velikom slomu ne nalazi nigdje spokojstva. I jednog dana izgubi se sasvim misteriozno. Nestane, kao da ga je progutala tama. Da li je postao opet skitnica, ili je od njega nastao neki izposnik u kakvoj mračnoj jazbini? Ili je od Ribere, slavnoga dvorskog slikara i znamenitog akademika postala zlosretna lutalica? To historija nije zabilježila. Ne zna se ni njegov kraj, ne zna se ni gdje, ni kako je umro. Biografi spominju, da je tek nakon sedam godina, poslije kako je Ribera misteriozno nestao, netko javio u Napulj, da je neko mrtvo staračko tielo nadjeno u pustoši i da je vjerojatno to tielo velikog slikara, slikara, koji je živio sav u svom temperamentu, u svom nagonu, koji nije primao udarce u životu stoičkim mirom, već koji je reagirao na sve udarce, kao neukroćena divlja zvjerka.

Nu taj majstor tehnike nije umio jedino realizirati živa lica, nega je umio nadasve ostvariti prikaz ljudskog tiela, i to naročito prikaz mužkog tiela. I tu mu nema gotovo premca. Najbolji primjer je rečeni sv. Sebastijan. I taj je lik Riberin, poput mnogih drugih, kopiran i variran od raznih njegovih djaka, suradnika i nasljednika. Ali u ni jednoj toj varianti nije slikarski svladan inkarnat, kao kod prvotnog Riberinog djela. Na toj slici je upravo postignuta jedinstvena uskladjenost pomoću same slikarske materije, ono što Talijani zovu materia pittorica, na tom je platnu savršeno ostvarena. Točno nacrtan ili modelirani akt, pun je neke naročite snage, puno je to mlado nago tielo života. Izpod bjelkaste puti, kao da struji krv. Zahvaćena je životnost sama. Zahvaćena je superiorno u velikom zamahu, kakvog se može možda još ponajbolje naći na Riberinom »Šeponji«, malom krivonogom prosjaku, za mene lično, najdražoj slici Riberinoj. Davno već tomu kopirao sam tu sliku, pravio po njoj iz sjećanja skice i nacrte, i uviek me je ponovno to platno privlačilo. Uviek me je ponovno ona neizrazita crvenkasto-smedja boja na sivkasto-zelenom nebu osvajala. Mali nasmijani prosjak drži svoju štaku. Iz sasvim obične realistične forme sažeta je monumentalna silhueta. Iza te silhuete stoji dubljina, sivo-zeleni horizont. Naziru se tek konture karakterističnog pejzaža, koji i nije drugo, nego varianta na sve one pejzaže, koje sam gledao i vidio duž Španije u prirodi. Ta nasmijana dječačka glava, u istinu spada medju slave velikog slikarstva. Znao je dobro onaj isti Velasquez,

koji je tvrdio, da Michelangelo nije znao slikati, zašto on pohadja u Napulju Spagnoletta. Bili su si ravni, bilo je u jednog i drugog istovjetno shvaćanje i živa urodjena darovitost. Jednog Riberu morala je oduševljavati darovitost i ingenioznost jednog Velasqueza, a Velasqueza privlačiti jedan Ribera. Medju pravim, rodjenim darovitostima nema mržnje, ali ni ljubavi, već samo privlačivost darovitosti kao elemenat. Elementarna je bila u punom i pravom smislu darovitost Ribere. Svi su superlativi kod takove elementarne pojave suvišni. Ta je darovitost svojim stravičnim naturalizmom ulazila u samu srž. Ostvarila je izvanvremenske likovne vrjednote. Da se od tih vrjednota pokaže samo detalj sa velike Riberine slike i to patnička ona glava svetca, može se gornje rečeno i dokazati. Ljudska je glava na tom detalju izražajna i psiholožki produbljena. Iz njezinih poluotvorenih usta čita se prigušeni jauk, ljudskiji i izražajniji, nego što su to svi antikni Laokoni i Niobide. Te nezaboravne oči, u kojima se zaustavila suza, to patničko navorano čelo, ta drhtava lična muskulatura, sve to izriče čudesnu silu majstorske ruke, a još više njegovu čuvstvenost, koja je taj silaz u dubljinu ljudske patnje omogućila. Ta je glava iz grandiozne kompozicije »Martirija sv. Bartola«, valjda najjače i najizrazitije španjolske slike u čitavom madridskom Pradu. Težko je odrediti kod te dinamičke realizacije, da li su izražajniji detalji, ili cjelina. Na žalost, nikakova reprodukcija ne može pokazati dinamiku samog sklada boja, onaj sudar tamnih, sočnih kontrasta: dubokog crvenila i otrovnog zelenila; onu smedju crnpurastu boju, koja obuimlje napeta tjelesa u pokretu, a najmanje može pokazati boju neba, na kojoj se gomilaju veliki oblici svietlih oblaka, kao jaki kontrasti tamnim licima žbira i krvnika. Svi su likovi u pokretu, svi su oblici napeti do maksimuma. A sve je to u dramatskom času martirija opet uskladjeno u jedan naročiti red. Oduzme li se i jedna forma iz tog velebnog čvora, što se diagonalno pružio plošninom slike, srušio bi se čitav sklop. Razpored sjena i svietla svojom logikom stvara u tom čvoru napetih tjelesa ravnotežu, stvara iz tog čvora živu organičku cjelinu. Tamna grupa sprieda tvori protutežu svietlom, nagom tielu svetčevom.

Možda kod ove slike se ponajviše razpjevala Riberina paleta. Inače je ona dosta prigušena. Prigušena je obično spram toplog. U takvom tonu ponajviše je sv. Agneza. Ona svjedoči, da je taj naturalista i sumorni slikar rana, gnoja i krvi mogao ostvariti i izražajnu ljepotu. Ribera je kraj prikaza brutalnih i surovih figura znao i izbaciti sasvim lirske prikaze, naravno da ona težka sumorna značajka ostaje i kod te Riberine lirike. Divlja strastvena priroda nije ni kod lirskih prikaza mogla sebe samu zatajiti. U njegovom radu posljednja je faza ujedno i najstrastnija. Širina i jednostavnost u konačnim realizacijama postaje u konačnici stalnom. Tehnika kao da se je pretvorila od prijašnje težke, u posljednjim stvarima u prozračnu tehniku. Atmosfera sve se više širi na Riberinim zaključnim platnima. Prozračnost je sve veća, šta više, Riberi uspieva ostvarivanje nekog titranja svietla. Jedno od takovih je djela »San Jakobov«. Na tom »Snu Jakobovom« nema ljestvica ni andjela, nego je jedino na čitavoj prikazi običan pastir, koji je zaspao, a nad njih se javlja svietlo oblačje. Jakob sanja, a gledalac te slike u svojoj imaginaciji stvorio je medju oblicima oblaka ljestvice, koje vode u nebo. Put u nebo snom kraj oblika sasvim stvarnih i naravnih. U tom »Snu Jakobovom« nije prema tomu ostvarena ilustracija sna, već je sugestivnim načinom realiziran usnuli pastir Jakob, te tako prikazan posredno san. To znači, da je taj veliki naturalistički slikar bio i duboki psiholog, čije su vizije mogle da svojom silinom i snagom djeluju na imaginaciju svih nas. Njegova se vizionarnost ograničila na prodornu snagu pronicanja same stvarnosti. U biti, njegov izraz t. j. san i njegovi snovi, njegovo umieće, bili su izprepleteni samom javom. U njem je živila jedna od najjačih značajka čitavog španjolskog slikarstva uobće.

XIII.

23. X. Danas sam bio u cirkusu. Zgadilo mi se. Kod treće sam quadrile uz porugu urodjenika, izašao sav zelen i biel. Na večer nisam jeo. Početak je te slikovite predstave, treba priznati, liep, zanimljiva je masa, zanimljivi su i sjajni kostimi na žutoj plošnini arene. Divlji bik je sjajna prekrasna živo-

tinja! Ali sve ono, kako se u tom cirkusu na toj areni odvija i završava, sve je to gadno. Cirkus uistinu se doimlje poput klaonice. Već po samoj spoljašnosti, sagradjen je od crvene cigle. I u tom ovalnom prostoru muče liepu i jaku zvier, koja je bila meni najsimpatičnija u čitavom cirkusu.

4. XI. Daleki horizont, pusta crvena pješčana ravan, bez rašća, sivo nebo bez oblaka, u daljini konjik u kasu. Vozimo se put Toleda.

— — — — — — — — — — — — — —

20. XI. 1936. Prelistavajući neki dan novine, u melankoliji bezbojne i sive kafane, našao sam medju ostalim reprodukcijama iz Španije jednu reprodukciju iz Toleda. Snimka je prikazivala slomljeni ugao poznate mi ulice Calle del Alcazar. Kroz ruševine vidio sam nahereni i urušeni ulaz hotela Imperial, u kom sam jedared stanovao. Iznenada tako medju sivim i zadimljenim prostorima uviek iste kavane, istih lica, istog dima, jednog te istog izgleda na tužnu ulicu, uzkrsnuo je u mojem sjećanju iz tih slika ruševina tajanstveni grad. Iz mutnih i zaostalih predočaba gradila su se u mojem sjećanju zgrade, crkve, utvrde, mali trgovi, uzke, vijugave mračne ulice, terase i mostovi stare priestolnice, te magijske točke na hridi povrh Taja. Ta je hrid bila i još uviek je u pravom smislu središte čitavog španjolskog poluotoka. Bila je privlačiva ta iztaknuta točka stoljećima za narode i za vojske. Oko te hridi pleli su vjekovni virovi u svom komešanju. Lomile se bujice, jurišali divlji i pitomi. Te stiene zapljuskivale su barbarske horde. Krvarile su tu još rimske kohorte, one republikanske i one carske. U poplavi rasa i plemena održali su se na toj točki samo oni ponajjači i najodpornjii. Već rimski Toledo bio je tvrd orah za nadošle horde Sveva, Vandala, Alana i konačno Gota. I ti su posljednji, na toj kamenoj hridi sagradili priestolje svojih vladara. Poslije njih i njihovog legendarnog kraljevstva preotimlju to glavno uporište Mauri. Čvrsto su zasjeli, drže Toledo 300 godina. U XI. stoljeću postaje Toledo opet kršćanski, postaje glavnim stanom i glavnom Citadelom, iz koje se vodi četiristogodišnja borba protiv Maura do godine 1492., kad i posljednja utvrda nevjernika, Granada, pada u šake castillanskih kraljeva. Tako su Toledom vladali

redom svi mogući vladari i vladarice, junaci i kukavice, mudri i ludi, snažni dinaste i propali degenerici. Silni vojskovodje i lude žene. Tvrdice i razpikuće. Vitežki askete i razmaženi bludnici. Pravovjerni i kauri. Tom je točkom tekla vjekovna fronta izmedju krsta i nekrsta. Razkošno ukrašenim toledanskim se mačevima riešavalo na tim pradavnim kotama, čiji su oltari pravi, istinskog Boga. Prolazili su kroz te kule i sure zidine gradske osvajači i oslobodit elji. Pljačkaši i narodni junaci, pjesmom opjevani krvnici i historijom oslikani fanatici. Tu su se na tom stienju mienjali simboli, mienjale se zastave, rušile se crkve, da se iz ruševina, iz tog istog kamenja na novo podignu novi hramovi, novih vjerovanja. Iz arijanskih bogomolja rasle su prorokove mošeje i Jehovine sinagoge. Kasniji novi gospodari su te iste mošeje i sinagoge pretvorili u svoje hramove iztjeravši zle duhove i paklenske utvare, posvećivali su to isto kamenje tamjanom i svetom vodom, i da se uskoro sa istih kićenih govornica, sa kojih se prije širila rieč Pejgambera, začuju rieči blage viesti: In illo tempore... Nu ta promjena nije bila dostatna novim gospodarima, oni su iz starog kamenja, iz vjekovnih krhotina, srušenih stupova i kapitela gradili svoje nove hramove. Podigli su ih taman na vrhuncu čitavoga briega i izpeli biele lukove i svodove put neba. Njihove nove kamene Tedeume podržavalo je ogromno masivno stubovlje. Material za te goleme pobjedne spomenike bio je uz običan kamen granit i skupocjeni mramor, a vrhovi su tih spomenika stršili svojom cjelinom ponad toledanskih ciglenih kuća i zidina. Biele su to kule, neki mnogobridni letci, što su izrasli iz tamnog masiva zgrada i iz oronulih prizma poslaganih cigla. Krune još danas svojim svietlim biljegom taj grad. Izpod tih pobjednih bielih visokih znakova stoluje gospodar španjolske crkve — kardinal toledanski. Vjekovima bio je taj gospodar često jači i važniji od vladara, u čijem carstvu nije sunce zapadalo. I upravo zbog te kardinalske crkvene vlasti nastojali su katolički vladari da osnuju drugo sjedište i da se tako otmu izpod supremacije, što je stolovala na tom toledanskom stienju. Ujedno je to i glavni razlog, zašto je u pustoši nastao novi priestolni grad na Manzanaresu, koji je još i danas priestolnica Španije. Crkveni

se poglavica nije makao iz Toleda, kroz vjekove, već je blagoslove i prokletstva izricao sa tog mističnog i prahistorijskog mjesta. Toledo bio je njegov. Grad sjena i uspomena imao je samo njega za svog pravog gospodara. U tom su se gradu i zapalile prve lomače svete inkvizicije. I nigdje se nije vjerski zanos začvorio u tako snažne umjetničke izraze, kao što je to nastao slučaj na toj pećini, u sjeni mnogih crkava, samostana, svetih zadužbina, malih i velikih kapela. Ponad svih tih svetih mjesta diže se glavni hram čitavog kraljevstva. Ni na kojem drugom mjestu nije protureformacijski barok proplamsao tako mistično svojim irealnim bojama, kao u tom gradu. Kao da su kroz te irealne boje i kroz njihovo svietlo tinjale davne sanje, zanosi, vjekovne molbe, sažegle imaginacije i plamteće strasti. Pa ako davna tradicija kaže, da je sam Bog nad Toledom postavio sunce, to poviest umjetnosti opet priča, da je u tom istom gradu, u tom Toledu raztvorio nebesa slikar dogon, Krećanin El Greco, Theotocopulos, slikajući ekstatične i sulude vizije. Taj strani došljak doista postao je u pravom smislu slikar Toleda. On je odkrio onu tajnu auru, nevidljivu za neposvećene, kojom je ta gotska gradina magijski obavijena. Taj čudak nije slikao melankolijom obavito toledansko brdo možda u magli sutona, ili žaru podnevog sunca, već je taj čarobnjak slikao Toledo u hipu, kad sablastno munja para krpe oblaka i kad još sablastnije bljeska njezino svietlo obalama Taja i zidovima utvrda. El Greco slikao je taj prigrljeni dom, tu sredovječnu stanicu u olujnom zamahu. I na toj njegovoj valjda najvjernijoj slici Toleda svi potezi kista, kao da su poprimili oblik plamena. Oni drhću i propinju se puni sablastne snage. Kao plameni jezici što gore na tamnim užarenim masama. Trese se zemlja, vihor drma i zahvaća goleme kućerine u svom olujnom biesu. U toj pobuni i komešanju elemanata iskri se sablastno gotski dom, dok se žućkasto svietlo ruši niz strmine u modrikaste ponore. Sam demon je vodio tu ruku, što je držala kist, ili je opet taj demon majstoru El Grecu miešao mlieč od smokvina lista u njegove boje po receptu starog Pacecha. U tu smjesu zamiešao je i svoj eliksir. I čini se, da ta smjesa vonja na sumpor. S tom istom smjesom liepio je El Greco svoje azurne boje hladne kao odsjev u

starim zrcalima. Otrovne i bolestne, a u isti tren čas opojne i omamljive kao skupocjene droge, što ih kriumčari Orient. Mrtvačko sivilo u svom sklopu nosi krpe žutila i prozirnog modrila, što se prelieva i gasi nad baršunastom crninom. Dok se crvenilo ljeska kao svila od prigušenog purpura do ljubičastog irisa, konačno da se smiri u šari što sliči zgrušanoj i zgusnutoj krvi. Takvom magijskom paletom savladao je El Greco na platnu sve ono, što je živilo u njegovom duhu iza zatvorenih očnih kapaka. U skladu tih i takvih boja, lebdi na andjeoskim krilima »Purissima« spram neba, kao irealna sjena. Takve se boje slažu u plamene jezike na »Uzkrsnuću«. Zlatne su te boje kao prezreli plodovi na El Grecovom »Espoliu«. Istovjetne su, ista ih je paleta izbacila na čitav niz likova bogougodnika, što se u zanosu dižu spram dubokih tamnih modrila sa surih i sivih podnica. Konačno, takova se crvenila prelievaju na velikom inkvizitoru, čije oči iza crnog okvira naočala zure strogo i pažljivo u sviet, u taj isti sviet, koji su ti inkvizitori svojom stisnutom pesnicom dovodili u red. Svi ti likovi, sve te El Grecove tajne večere, mučenici, sprovodi, svetci, apostoli, svetice, andjeli i arkandjeli, što priredjuju rajske koncerte, svi ti vladari, biskupi, kanonici, poete i patnici, što ih ujedaju zmije, čitav taj mistički barokni polumrak nije razumljiv, ako ga se promatra izvan samoga Toleda. Te čudne irealne prikaze odmjerenih gesta i bjelokosnih dugih ruku, što upiru svoje čeznutljive poglede, spram neba, redom svi ti zanosi bolećivih boja tek postaju u Toledu uvjerljivi i razumljivi. Medju tim zidovima, na maurskoj kaldrmi kao da živu i kao da se te sjene još danas pomiču, na polutamnim oltarima u još tamnijim riznicama i kapelama poprimaju Grecovi zanosi tek svoju naročitu živost. I nisu oni samo dah daleke prošlosti, već su danas trajni svjedoci misterije, koji nosi skupno ime Toledo. El Greco je njegov mag i najbolji tumač.

Godinama je taj misterij povrh Taja privlačio trajno strance; privlačio je obične turiste i nepopravljive romantike pera, kista, dlieta i šestara. Gonetali su mnogi taj rad, tumačili ga i opievali u svim mogućim jezicima. Napisane su čitave biblioteke, ocrtani su svi kutevi, izpričano je sve o tim slikama.

kao i o ostalom umjetničkom blagu. U tim spisima definirana je spoljašnost i sadržina tog čudesnog grada na najraznovrstnije načine. Tako za Théophila Gautiera je u isti čas Toledo tamnica i tvrdjava i pomalo harem. Za Baresa je taj misterij Toleda samo gospar El Greco, kao neki posebni izabranik ponad fukare. Možda medju svim tim preraznim definicijama Toleda označena je najtočnije karakteristika tog grada po Rainer Mariji Rilke. On je u svojim pismima nazvao Toledo stravičnim i uzvišenim relikvijarom. Lirik Rilke točno je pogodio, jer doista Toledo poprima svojim vanjskim izgledom oblik relikvijara. U sutonje ure, kad se ožare puste daleke poljane i nizki humci u crvenom ruju, čini se brieg sa gradom, oko kojeg teče lieno žuti kaljavi Tajo, kao neki fantastični sklop, kao neko veliko postolje, na kojem je postavljena starinska kaseta, čije vrhove i uglove resi svietlo kamenje. Žari se naime u te ure taj tajanstveni moćnik. Iskre crvena stakla na katedrali kao rubini. A dva tamna mosta ulaza i izlaza, čine se sa svojim lukovima, kao neki kićeni držci, kojim bi se čitava ta škrinja digla. Takva slika u večernje vrieme brzo utone čitava u tamu, mienja se i tad raste na nebu škura silhueta kontura sablastnog mračnog ogromnog Castella, koji se je pripeo o to stienje kao crna ptičurina iz davne priče.

I čudno je, da je toj davnoj priči jedan stranac ponajbolji i najistinitiji interpretator. El Greco je stranac. I u čitavom španjolskom likovnom zbivanju El Greco je neka ogromna karika, što je uklopljena, a nije strogo organski povezana sa ostalim slikarima. Ni njegova djela nemaju taj organski vez sa urodjenim djelima španjolske umjetnosti. Tako El Greco nije nastavak nekog prijašnjeg razvitka poput Ribere i Velasqueza, ni njegova pojava ne stvara neki novi smjer. On pripada u red onih slikara, koji su došli u Španiju i u Španiji se aklimatizirali. El Greco je našao u Španiji svoju drugu domovinu. On je tipični predstavnik jačeg likovnog žarišta, što je upao u jednu periferičnu sredinu. A ta se otimlje da prestane biti periferijom i nastoji da se osamostali i da stvori svoje vlastito središte. Tako promatrati El Greca znači El Grecovu pojavu shvatiti jasnije i stvarnije. A ujedno iz tog kuta promatranja bit će nam i El Greco bliži, kao što će nam

biti bliža i čitava španjolska umjetnost pod nekim nesumnjivim afinitetima izmedju stanja, koje je bilo u ranim periodima na Iberskom poluotoku i stanja, koja su trajala na čitavom Balkanskom poluotoku. Nije naime slučajnost, da El Greca preporuča u Rimu jedan Hrvat. To je bio naš Julije Klović, rodjen u Grižanima. Isto nije ni slučajnost, da upravo u to vrieme mladi Kandiot odilazi u Španiju i tamo nalazi svoju drugu domovinu. Taj Julije Klović iz iste periferije, iz koje je u to vrieme i El Greco. Pred istom silom vrši se i kod Klovića i kod El Greca napuštanje rodnog kraja. Turci su na Balkanu. Otomanska sila gotovo preplavljuje čitav Balkan. U to vrieme se može vidjeti sa brda Griča turske logore i vatru tih logora.

Još se drže Jonski otoci, a lukava Venecija, kao trgovački i kulturni centar, diplomatizira s Turcima. U to vrieme je Španija na vrhuncu svoje moći. Ona je velika kršćanska sila, koja će oslobadjati Europu i spašavati Balkan od najezde muslimanske. Ona je ta sila, koja je pred 100 godina već izbacila iz Iberskoga poluotoka muslimanske Arape. I mieša se na iberskoj periferiji arapsko-maurska kulturna sadržina s urodjenom i sjevernom komponentom, ostvaruju se značajke španjolskog umieća. Naprotiv, na balkanskom poluotoku, na drugoj periferiji dogadja se obratno. Nadire na Balkan Orient. Unosi svoju likovnu sadržinu. Raja i pobiedjeni ne samo da pred tim Orientom uzmiču, već poprimaju likovne elemente tih osvajača. Onaj donji sloj konzervativno čuva uz neke stare bizantinske i romanske oblike pradavne svoje vlastite, tako da se na Balkanskom poluotoku vrši miešanje sasvim druge vrsti. Dok je na Iberskom poluotoku u novom amalgamu sudjelovala komponenta profinjene maurske kulture sa svim svojim razvitim odlikama, u balkanskoj sferi toga nema, već otomanski nalet nosi grube orientalne oblike bez onih profinjenih i uskladjenim rezultata, kao što je to imala arapska sfera, i čija su djelovanja bila toliko važna u oblikovanju originalnih značajka u samoj Španiji. I samo je po sebi razumljivo, da izpod tog turskog, otomanskog unešenog prednjeazijskog, na iztočnom dielu Balkana, traje dalje Bizant i njegova ukrućena forma. Tako u XV. i XVI. vieku postoje

još uviek na grčkom arhipelagu stare slikarske radione, koje točno rade, kao što su to radile slikarske radione za vrieme bizantskog vladanja. I razumljivo je, da su ti ikonopisci, našavši se od vremena na vrieme pod stiegom Sv. Marka, Veneciju smatrali svojim prirodnim utočištem. Time je pokazano, zašto je mladi Kandiot Greco morao stići u Veneciju. On je tek preko Rive degli Schiavoni i grčke obćine u Veneciji mogao naći veze i konačno poslove.

Kad progledamo Grecov portret Klovića vidimo, da je taj Grecov portret po svom razporedu sličan portretima, koji su se tada slikali u Veneciji. Na toj slici desnom rukom pokazuje Klović ukrašenu miniaturnu knjigu, jednu od onih, koje je Klović izradio. Na stieni pozadine naslikan je pejzaž. Što znači taj pejzaž? Možda taj pejzaž znači više, nego slučajno postavljena slika u dekorativnu svrhu. Slučaj je valjda htio, da sam upravo tada crtao mnogo po našem Vinodolu u vrieme, prije nego što sam tu El Grecovu sliku vidio u originalu u napuljskom muzeju. Crtao sam u okolini Bribira i Grižana. Naravno, crtao sam i one poznate prekrasne skupove drveća na okuki ceste izpod Bribira. I kad sam se nakon nekog vremena našao pred tom slikom Grecovom u Napulju, nisam se mogao oteti dojmu, da taj manirističku pejzaž u pozadini sa plavim bregovima i oblačnim nebom na Grecovoj slici sliči silhuetama bregova nad Grižanima, i da ti skupovi drveta sliče nekako tim silhuetama, koje su toliko karakteristične za kraj nad Grižanima. I konačno, zašto ne bi emigrant Greco, kad slika emigranta Klovića, naslikao na Klovićevom portretu sliku njegovog rodnog kraja? Možda će nekad netko nakon točnog studija te nadasve zanimljive slike za našu kulturnu poviest moju slutnju u cielosti potvrditi, ili ju opet kao fantastičnu zabaciti. Kad se je našao El Greco Domenico Theotocopulos Krećanin u Veneciji kao slikar, uputio se velikom princepsu pikture Ticijanu. Radio je i neko vrieme u njegovoj radioni. Nu, stari Ticijan bio je za El Greca majstor, koji ipak nije njemu bio bliz. Ticijanovo oblikovanje volumena i njegove tople boje, nisu mogle odgovarati uzbudljivoj prirodi Greca. Istina, El Greco radio je marljivo u Ticijanovoj radioni, ali glavni utjecaj na njega izvršio je Tintoretto. Tintorettov sviet

bio je bliži prirodi samog Greca. Tintorettov sviet snovidjenja, zatim ono Tintorettovo posebno izticanje boja, bilo je za Greca odkriće vlastitih elemenata. Te su dvie prirode bile istovjetne. Uznemireni talasasti način, pa bljeskanje svietla i boja na uznemirenim napetim oblicima moglo je za El Greca poslužiti kao uzor. Neki su upravo zbog te blizine i tumačili čitavo djelovanje El Greca kao lošu provincialnu variantu Tintorettovoga izraza u nekoj zabačenoj barbarskoj zemlji. Istina, boje Grecove su dovodili u vezu sa Ticijanovim. Pravile su se još sve moguće kombinacije i gonetala se ta jedinstvena pojava na razne načine. Tumačilo se Greca kao neki izraz manirizma, kao nekog bolestnog mistika i neznalicu, ili kao čovjeka, koji nema zdrave oči, pa krivo gleda, naime čovjeka, koji je astigmatičan. U svim tim tumačenjima i tvrdnjama bilo je i po neko zrno istine, ali ono pravo, što je bio Greco, nije objašnjeno sa svim tim gore navedenim. Velika je ličnost ostala zagonetkom. Zagledamo li se u tu zagonetnu glavu, što ju je majstorov kist oblikovao na svom autoportretu, vidimo produljeno lice, malo dignute obrve, okrugle oči, zapažamo naročitu silhuetu lubanje, zatim asimetrične oči i asimetrična usta. Pogled kao da je uprt u nas, ali mutan. Ne gleda taj pogled nas i ono što je pred njim, već kao da su te tamnosmedje oči pod velikim kapcima uporno usmjerene u nešto, što je izvan prostora. Te oči mrzovoljasto zirkaju na objektivni sviet, kao da je tom pogledu objektivni sviet neka smetnja. Ta tipična glava nije španjolska. Značajke su te glave sasvim druge. Greco je imigrant, uljez, došljak, ili kako bi rekli Dubrovčani, dogon. I sasvim je naravno, da taj došljak nema neposrednih prešastnika u Španiji, isto tako nema ni direktnih nasljednika. On se poput meteora javlja i ubacuje u organski razvitak španskog likovnog života. Šta više, on taj logičan razvitak u neku ruku remeti i svojom snažnom pojavom odmiče od onog realizma, koji je toliko značajan za vrieme prije Grecovog dolazka u Španiju. Od svega se prijašnjeg Greco podpuno razlikuje, a iste su zadaće i teme kod Greca i kod španjolskih majstora. Greco se razlikuje po shvaćanju prostornosti, po samom obliku, kompozicija mu je sasvim osebujna, a najveća i najizrazitija razlika prema pri-

jašnjim slikarima nalazi se u Grecovim bojama. To se može ponajbolje shvatiti, kad se poredi jedna od najljepših i najizrazitijih kompozicija El Greca, a to je »Espolio«, slikan za toledansku katedralu. Od te poznate slike ima više replika. Jedna od tih je u Münchenu. Na prvi pogled primjećuje se na slici, da su smještene figure bez običajne perspektive. Na toj nije slici prikazan neki dogadjaj, neka ilustracija, koja je smještena u stanoviti prostor. Čitava slika nema jednog stalnog očišta. Slika nema reliefa, niti nisu na toj slici u običnom renesanskom smislu postavljena trodimenzionalna tiela u prostor. Još manje, ta slika nema nikakove geometrijske sheme, kako je to slučaj kod talijanskim slika. Čini se, da je gradnja čitave kompozicije gotovo gotska. Likovi su postavljeni u samim vertikalama, djeluju sasvim kao neke srednjevjekovne figure. Svaka je od tih prikaza sama po sebi produljena a doimlje se, kao da stoji na nekoj kosini. I redom, svi likovi izazivlju dojam, kao da ne stoje na istoj ravnini. Svaka glava ima svoje naročito očište, tako nekako i svaki lik ima svoju posebnu razinu, na kojoj stoji. Glave, što su sasvim u pozadini, jednake su, gotovo veće, nego što su glave u drugom planu. Prvi plan ne služi toliko toj svrsi, da odredjuje prostor; već je taj prvi plan, u kompoziciji više, zbog toga, da bi na toj podnici proplamsala nemirna svietla čitavim ostalim platnom. Na taj način doimlju se figure, kao da se dižu u vis, kao da rastu gore. Prema tomu, na toj slici je sasvim drugačije shvaćanje prostornosti i sasvim drugi način komponiranja, nego što ga je čitavo zapadno slikarstvo u to vrieme imalo. Kad se toj slici porede primjeri iz bizantinskoga likovnog kruga na pr. likovi iz Kapadokije ili grupe naslikane iz Dioniziona na brdu Atosu, naći će se isti način komponiranja, vidjet će se slični postavi likova i isto shvaćanje prostornosti. Te uzporedbe s tim grčkim primjerima mogu ponajbolje približiti i objasniti shvaćanje posebno i originalno, koje imade El Grecova slika. Mogu se razumjeti redom oni elementi, koji toliko odudaraju od zapadno-europskog shvatanja u čitavom djelu El Greca. Ti elementi nisu drugo, nego elementi starog bizantskog umjeća. El Greco je naime tipični slikar, koji se još služi starim kanonima, slikar, koji je ostao vjeran starom

načinu i koji u svojim slikama zadržava stari kalup, proti kojeg se suprotstavlja čitavo europsko slikarstvo od pojave humanizma do dana današnjega, dakle od Giotta pa sve do danas. Od slike do slike moglo bi se tako kod Greca izlučiti i pokazati te elemente, a pogotovo kod njegovih velikih kompozicija, kao što je ona kompozicija, koja prikazuje san Filipa II. Na tom je velikom platnu u jednoj slici uklopljeno više slika. Na jednoj strani su na toj slici prikazani blaženi i andjeli u adoraciji na vrhu. U pozadini opet slike kao da se nalazi opet zasebna slika, a u desnom uglu naslikane su velike ralje nemani. To je neman pakla što guta grješnike. I na toj desnoj strani nalazi se prikaz paklenskih muka, a na lievoj strani suprotno su grupirani odabranici raja. Svi ti zasebni prikazi vezani su svietlom u jedinstvenu sliku. Te raznorazne elemente, koji se prividjaju toliko stranim i fantastičnim, iste može se vidjeti na prikazu, koji je naslikan u Lavri na brdu Atosu, u prostorijama samostana. Na tom freskalnom prikazu upada odmah u oči ona istovjetna velika neman, koja znači ždrielo pakla. Točno je ta neman prikazana kao na slici kod El Greca. Samo kod Greca u tom bizantinskom razporedu mjesto velikoga sudca Krista, što stoluje medju apostolima visoko na nebu, ucrtan je znak jezuitskog reda. A razne grupe blaženih i prokletih u raznim veličinama tumače točno prema samostanskim zapisima i samostanskim ikonografskim propisima dan posljednjeg suda.

Predaleko bi me odvelo, da prispodabljam ostale slike velikog El Greca starim slikama sa brda Atosa ili Mistre, htio bi samo još spomenuti Grecov Sinaj, onu sasvim fantastičnu sliku, na kojoj su prikazna tri brda. Na srednje brdo vode stepenice i vide se male kućice izposnika. Takav je prikaz i na drugim brdima. Podno brda nalazi se utvrdjena Lavra (samostan), a u tu Lavru pristižu povorke putnika. Taj isti razpored Grecove slike naći će se na prikazu starog drvoreza, što je tiska 80 godina kasnije od Grecove slike u suprotnom dielu Europe, u Lavovu. Na tom drvorezu vide se istovjetna tri strma brda. Iste su i vijugave stepenice, a podno je ucrtana utvrdjena Lavra, dok je more na jednom i drugom prikazu na isti način u prostor smješteno. Svi su elementi na jednom i

drugom prikazu isti. Jer je taj crtač crtao Sinaj po istim propisima i opisima, po kojima je i El Greco slikao svoj Sinaj. To znači, da je El Greco prenievši te elemente starog kalupa ostao i u Španiji, u katoličkoj sredini, u svojoj biti, u svom shvaćanju, Bizantinac. A kad bi se pisala cjelovito likovna poviest bizantinskog kompleksa, one sjajne umjetnosti, što je vladala vjekovima europskim umiećem, morala bi se pojava El Greca postaviti kao posljednji, jaki akcent te velike umjetnosti tako, da bi bio El Greco: Domenicos Theotocopulos u takvoj poviesti snažni zaključni akord. On je pojava, koja pri koncu silazne faze, prije podpunoga sloma još jedared uzkrsava čitavu veličinu prošle umjetnosti Bizanta. Bizantska je umjetnost u VIII. i IX. stoljeću bila od golemog utjecaja. Njezino proširenje bilo je obće. U X. i XI. usavršila se njezina tehnika, da u XIII. i XIV. klone pred osmanskom bujicom i da se sklone ta ista umjetnost iz prijašnjih svojim centara na udaljena područja u novom ruhu, kao ruska umjetnost ili umjetnost balkanskih pravoslavaca. U to je vrieme već u Italiji začetak novog umieća, koje lomi obći bizantski kalup i čitavu umjetnost Europe humanizira. Za sve to vrieme Bizant još dalje traje na brdu Atosu u skrivenim samostanima i u pojedinim centrima grčkog arhipelaga, a naročito taj stari izraz živ je na Kreti. U takvom jednom utočištu bizantske umjetnosti rodio se na Kreti u VI. vieku Domenicos Theotocopulos, kasnije prozvan El Greco. Rodio se u mjestu Fodele kraj Kandije, kako je to tek nesumnjivo prije nekoliko godina utvrdjeno. Kreta je pripadala tada Veneciji. I mladi Krećanin već kao izučeni slikar, na osnovi stare tehnike i starih propisa, pošao je na daljnji nauk u Veneciju. I kako je rečeno, taj iztočnjak prepun tradicije i starog shvaćanja, ušao je u radionu 90-godišnjeg Ticijana. Susreo je u Veneciji naravno velikog Tintoretta. Nesumnjivo je u tom žarištu likovnog umjeća mnogo naučio. Tamo je svojim shvaćanjima mnoge nove naučene stvari pridodao. Da je tadanji bogati život u tom gradu na lagunama na mladoga El Greca djelovao, da je i manji majstor, kao Bassano imao udjela na oblikovanju njegovoga izraza, sve je to nesumnjivo. Ali je i nesumnjivo, da je Greco ostao uza sve primljene sugestije sebi vjeran. On i dalje ostaje Bizantincem, jer kad na pr. kasnije komponira krštenje, vidi se prema toj slici, da je Greco gledao krštenje Ticijanovo i Tintorettovo, ali njegovo uza sve poprimljeno sasvim je drugačije. Opet je na njegovom platnu bizantski stari razpored. Slika je podieljena u dva diela, jedno je prikaz zemaljski, a drugo je prikaz nebeski. Taj prikaz nebeski nije ništa drugo, nego prava i vjerna tipično orientalna deizis, a sam akt krštenja, donji dio slike, je tek u detalju bliz venecijanskim majstorima. Čovjek bi pred tom slikom mogao uztvrditi, da je sve ono, što je na tom djelu realistično, u neku ruku blizu školi i utjecaju venecijanskom. Zbog toga bi se razloga činili da su u čitavom djelovanju Grecovom bili najrealističniji oni njegovi portreti, koji su pod utjecajem Venecije ili Talijana. Nu to nije slučaj. Ima u opusu Grecovom vrlo realističkih portreta. Nu, ti se svi redom, osobito oni kasniji, sasvim odvajaju od talijanskih portreta. Već u samoj postavi cielog lika. Kod sasvim frontalno postavljenih portreta značajna je ona krivulja samog pokreta, koja se primjećuje redom na većini likova u Grecovom slikarskom opusu. Oblikovanje objekta nije kod Greca izvršeno prema perspektivnim zakonima, kako je to na pr. slučaj kod Velasqueza, već je objekt interpretiran na originalan način u svrhu sasvim osebujnog sklada. Kad Ticijan, Tintoretto, Van Dyke, Rubens ili Hals izradjuje portret, onda svaki od tih slikara slika zadano lice, slika individuum. Kod Greca, kad na pr. slika opata, inkvizitora, učenjaka, ili bilo koje drugo lice, on slikajući interpretira simbolično ljudsku formu, interpretira ljudsko lice. Tako postaje njegov opat, njegov inkvizitor simboličnom figurom, a maska realnog lica upotrebljena je tek kao material, kao sredstvo.

Zbog toga razloga i svi Grecovi portreti imadu neke zajedničke sličnosti, oni su povezani medjusobno. U svakom prikazanom licu čini se kao da iza tog lica, iza te maske stoji jedan te isti čovjek. Bez obzira, da li se tu radi o mužkom ili ženskom portretu, osjeća se uviek pred tim portretima, da slikara ne zanima toliko portretirano lice, koliko sam izražaj lica, koji slikar stavlja u taj portret. Kod svih tih portreta kao da je El Greco prisutan. Ako se dobro promotre sva njegova lica, ne će se naći gotovo ni jedno lice, koje bi bilo simetrično.

U prenesenom smislu to je prirodna činjenica. Ne ona prividna fotografska slika odraza, nego stvarna maska lica, U samoj naime prirodi nema ni jednog lica, čije bi dvie strane sasvim točno odgovarale jedna drugoj. Dakle i tu je Grecov način asimetričnog ostvarivanja bliži stvarnosti, nego onaj obični realizam geometrijske sheme jednog lica, kako je to u umjetnosti uobičajeno. Poslije svog boravka u Veneciji, nastavio je Greco svoj put Italijom. Posredstvom našega Klovića došao u Rim. Klović je bio tada u službi znamenite porodice Farneza. Kako je bilo po tadašnjoj modi običajno, uobražavali su, i ponosili se Farnezi, da vuku lozu od nikog manje nego od Aleksandra Velikoga. Prema tomu porodica Farneze bila bi macedonska. A Klović i Theotocopulos jedan iz Hrvatske, drugi iz Krete, bili su u očima Talijana neke vrsti konacionalî obitelji Farneze i smatralo se ih da su iz iste zemlje. Kako je dugo bio Greco u Rimu, to ne znamo, ali znademo, da je preporučen po Kloviću živio u Rimu u palači znamenitoga kardinala Farneze. Da li je bio taj boravak dug, to se ne može danas utvrditi. Može se samo kazati, da mu u Rimu nisu cvale ruže. Manzini je napisao, da je njegovo bavljenje istovremeno bilo u Rimu, kad se je pristupilo pokrivanju nekih likova na Michelangelovom Posljednjem sudu. Papa Pio je sudio, da je ogromna Michelangelova freska nepristojna zbog golih figura, i da u ovakvom obliku ta ista freska nikako ne može ostati u Sixtini, papinskoj glavnoj kapeli. Kad se je čitav Rim zanimao za to oblačenje golih Michelangelovih figura i kad je bilo pristaša Michelangelovih, koji su bili protiv takvom pokrivanju, dok su drugi bezuslovno tražili to pokrivanje. U sveobćoj razpri El Greco je izjavio, da taj veliki fresko ne treba oblačiti i pokrivati neke dielove golih tjelesa, već naprotiv da bi trebalo obiti cielo Michelangelovo djelo, a da je on, Greco, pripravan ponovno izraditi »Posljednji sud« ozbiljnošću, kakovo traži to mjesto, a likovno nikako slabije, nego što je Michelangelo izveo. Kad se ta izjava El Grecova pročula u Rimu, htjelo ga se kamenovati. Svi se dignuše protiv njega i umjetnici i ljubitelji umjetnosti. Uz druge neprilike bilo je valjda i to obće negodovanje razlog, da se je El Greco izgubio iz Rima. Nu, kad se sjetimo od kuda je došao taj emigrant i

kakovu je slikarsku tradiciju nosio u sebi, onda se ne ćemo začuditi, da je za Greca morao biti »Posljednji sud« od velikoga Michelangela u Sixtini, obični laički poganluk. Ne možda zbog toga, što su na toj zidnoj slikariji bila naga tjelesa, jer je takova Greco slikao i na svojim slikama, već zbog toga, kako su ta naga tjelesa bila realizirana. Taj je iztočnjak sa Krete morao po svojoj prirodi i po onoj staroj tradiciji bizantske umjetnosti niekati profani naturalistički način prikaza ljudske golotinje. On je nuždno morao niekati i obične proporcije, kao i anatomski vjerno prikazane ljudske figure, kako je to Michelangelo savršeno umio. El Greco je sasvim nešto drugo osjećao, on je sasvim nešto drugo nastojao podati u svojim likovima. Njegovi likovi su nosioci nekog irealnog vrhunaravnog svieta. On se kao pravi nasljednik bizantskoga umieća držao još onoga, što patrijarh Germanos u VIII. vieku traži od crkvenog slikarstva: »Crkva je nebo na zemlji, u kojem stoluje nebeski Bog, a taj nebeski Bog i ti vrhunaravni svetci i andjeli, kad se slikaju, ne mogu i ne smiju imati ljudske obične proporcije i ljudske obične boje«. Zato je za Greca Michelangelo dobar čovjek, samo što nije umio slikati. Te je rieči Grecove još Pacecha u svojim zapisima zabilježio. Slikati za Greca bilo je sasvim nešto drugo. Istina, njegov način i shvaćanje bilo je blizu Venecijancima, ali onoj visokoj renesansi Toscane i Rima, renesansi Rafaela i Michelangela bilo je to Grecovo poimanje sasvim tudje. Slikati za Greca značilo je ne možda modelirati trodimenzionalno tielo i prikazati to tielo iluzionističkim, već je za njega slikanje bilo u tomu, da se projecira na plošninu prikaz ne samo u sjeni i svietlu, ili u claire-obscureu, već da taj prikaz ima u sebi vlastito svoje svietlo, koje nose boje. Tim shvaćanjem je El Greco problem slikarski sasvim drugačije postavio, nego je to u stvari čitava prijašnja epoha renesanse postavljala. Tako postavljen problem je sasvim suvremen i sasvim osebujan i danas aktuelan. Greco je nastojao u svojem izrazu ostvariti fluidno svietlo. Njemu nije bilo stalo da kolorira samo oblik. On je slikao recimo bilo koju glavu na taj način, da ona sama kao takva svietli bez obzira na realno svietlo, koje prema zakonima baca sjenu. Prispodobimo li bilo koji ponajizrazitiji portret Grecov, takvom istom

portretu Tintorettovom, odmah u tom poredjenju vidimo upravo golemu razliku. Barokni način i stilne oznake su baroka u jednom i u drugom portretu. Boja Tintorettovog inkarnata reflektira toplo-zlaćane tonalitete. Grecova boja naprotiv prvi čas djeluje sasvim sivo, i čini se ponajviše, kao da je to boja neke lešine. Tek kasnije ta boja duljim promatranjem, kao da oživljuje. Ona naime kriesi iznutra, ona žari poput kakvog fluida. Kod Tintoretto je optička istina. Lice je modelirano u sjeni i svietlu, kod Greca tako reći ne postoji modelacija, već suprotstavljanje tame i svietla na taj način, da nema onih polutonova, nema claire-obscurea, ima samo preliev iz boje u boju, ili opet da se te boje izrazito suprotstavljaju. Kod Tintoretta možemo zapaziti imitaciju svietla, a kod Greca emanaciju svietla. Ta emanacija svietla ne ograničuje se samo na glavu, već ona je gotovo u svakom detalju El Grecovih slika, a pogotovo na njegovim prekrasno izvedenim rukama. Na tim rukama obično je profinjena forma. Bliedi, gotovo zelenkasti inkarnat zrači svietlom. Takova je ona jedinstvena ruka, ona desnica na portretu nepoznatoga hidalga, i ta ruka možda spada medju najrjedja slikarska djela uobće. Mora se iztaknuti, da portretirati t. j. slikati ruku je teže nego glavu, a takovoj ruci dati profinjenost izraza, onu neku posebnu produhovljenost, je samo bila kadra naslikati majstorija starog čudotvorca Greca. Svietla nisu naravna na tim slikama. Svietlo na velikim i malenima platnima El Grecovim irealno titra. Ponajbolji je primjer za to njegova velika slika »Pokop compte d'Orgaza«. Na toj slici svietlo je sasvim irealno. Ono ne samo da fluorescira uokolo svih likova, već to irealno svietlo postaje glavnim elementom izražavanja. Glavnim sredstvom same kompozicije. Ono je prozirno i stakleno u gornjem dielu, gdje nagi compte d'Orgaze ulazi u nebo. A dolje je to irealno svietlo odsjevno, ljeska se po ornatima, po ukrasima i po pojedinim licima i rukama. To svietlo je veza, ono kao da izilazi, kao da žari iz pojedinih tamnih mrlja. Šta više, čini se, da i crni baršunasti kostimi granda i hidalga, znanaca compte d'Orgaza i nisu drugo u svojoj crnini, nego najtamniji dielovi nekog magijskog prekogrobnog fluida, koji čitavo to platno povezuje. Prikazana lica su sva redom

oduljena i medjusobno si sliče. Kao da su to braća. Postavljena je glava do glave bez obzira, da li je takav postav u prirodi moguć. Ritmički je podieljena tama i svietlost, a čitavi prikaz obasjan je plavičastim tonom. Svietlo više sliči mjesečini, nego danjem svietlu. Razpored je sasvim bizantinski, pače i kretnje glavnih lica, što pridržavaju zemne ostatke uvaženog plemića, imadu neke veličajne hieratske postave i ukočene svečane pokrete. Ta slika je jedno od glavnih djela El Greca, a radjena je usred starodrevne priestolnice Španjolske u Toledu. Poslije Grecovog rimskog boravka odputio se El Greco u Španiju. I njegov put nije bio slučajan. Upravo toga Krećanina morala je u to vrieme Španija privući iz više razloga. Bila je tada ta katolička kraljevina najmoćnija i najbogatija država na Sredozemlju, koja je upravo 1571. svojom flotom potukla Turke kod Lepanta. I značila je ta sila za sve emigrante kao ona jedina, koja bi mogla osloboditi njihove domovine od Osmanlija. To je bio prvi razlog. Drugi razlog, upravo u to vrieme gradio je Filip II. svoj Escorial, gradio je crkve i dvorove i tražio je majstore kipare, arhitekte i slikare, tražio ih je na svim stranama, a ponajviše u Italiji. Tako su se strani poznati majstori, navlastito Talijani, navraćali u tu bogatu, ali barbarsku zemlju, koju su talijanski umjetnici smatrali u ono vrieme svojom kolonijom. I Krećanin, koji se našao u Italiji, automatski se zaputio sa drugima u taj novi sviet. Jer konačno gdje će se bolje uživiti taj posljednji Bizantinac, nego u toj zemlji pustih neplodnih ravnica i golih bregova, u zemlji ekstrema i kontrasta, taj majstor bez domovine, vitez lutalica, koji nosi u sebi čitavu tradiciju slikara biblijskih misterija? Gdje će bolje razumjeti tog mistika, koji slika irealna svietla i nezemaljske pojave? Slikara, koji vidovito imaginira umišljeni sviet, koji na svojim platnima raztvara nebesa, a u svojim bojama nosi nikad još do njega vidjeno svietlo. Gdje će naći gostoprimnu zemlju, koja će shvatiti njegova snovidjenja, njegove religiozne zanose, nego što će se to dogoditi u zemlji najkatoličkijih vladara? Jer gdje će njegova ličnost moći poput suverena da bez takmaca podaje svojoj prirodi oduška i da se podpuno izrazi, gdje drugdje, nego u onoj istoj zemlji, koja je rodila sv. Ignacija Lojolu i sv. Terezu.

Tamo će njegove ekstaze, njegovi snovi, njegovi zanosi naći odjeka i naći podpuno razumievanje. A njegova je se strastvena priroda tek na tom području razviti do one visoke razine, koje bi bile neshvatljive i nerazumljive u drugom kojem kraju. Jer ta priroda El Grecova u svojem slikarskom djelu izriče odklon zemaljskoga i izriče, izpovieda strastveno težka stanja robstva tjelesnog. Redom su Grecovi prikazi odklon od zemaljskog, izraz duboke melankolije. Takav je njegov sv. Franjo. On je kod Greca melankolični strastnik, što zamišljeno promatra lubanju, simbol smrti i traži nebo, traži vrhunaravno, odklanjajući sve zemaljsko. Takvi tužni i melankolični prikazi ponajviše će moći djelovati u srodnoj sredini. A priroda si samoga slikara ne će moći nigdje iznaći pogodniji dom, nego na toledanskom brdu. I od onoga časa, kad se naseli El Greco u Toledu, on ostaje tamo sve do svoje smrti. Došao je na to brdo, a postao je u pravom smislu on, Bizantinac, posljednji odvjetak, slikar tog mističnog mjesta. I zato je mogao El Greco ponajbolje interpretirati to mjesto. Ona poznata slika Grecova, u kojoj je sve dinamika, u kojoj je sve neko dizanje, i kovitlanje u nemiru, mogla se samo dogoditi u intimnom povezivanju mjesta Toleda i strastvene prirode toga Krećanina. No, nije samo slika Toleda, koja nosi to dizanje i penjanje iz sivila, iz noći u svietla, nego je čitav niz takvih slika, u kojima su pojedini religiozni motivi riešavani na podpuno novi i osebujni način. Tako jedno riešenje je »Uzkrs Kristov«. Na toj slici ruše se čuvari, dok se iz grudi drugih izvija klik oslobodjenja. Iz Grecovog sivila plaminjaju boje sonorne i duboke, i u tom spletu, u tom muzikalnom treperenju protežu se, izdižu se, izvijaju se naga ljudska tjelesa. Nu, to nije Uzkrs svietlih i jasnih boja, nije to Uzkrs prirode, kad se priroda obnavlja u svim svojim šarama, već je to naprotiv strastveno, ponoćno i mistično izvijanje i oslobadjanje od te same prirode. Kao svietli čvorovi viju se tom plošninom likovi, koji lebde, oni se dižu. To su snovidjenja, to su vizionarne žive prikaze, medju uzvitlanim krpama ljeskavih boja. Medju tim čvorovima u tom muzikalnom strastvenom izvijanju nema nikakve strukture prirodnog ljudskog tiela. Nema onog uobičajenog sklada, što ga nosi Italija. Na tom je platnu

skladanje boja i ostvarivanje neke osebujne strane muzikalnosti. To je polifonija boja, koja ponekad još jače zaječi na Grecovim slikama. Tako je to slučaj na prikazu Svete obitelji.

Polifonija boja sigurno je došla kod ove slike Grecove do najvišeg svog uzpona. Od svih je Grecovih slika ta slika ponajviše intenzivna u boji. Dok je većina drugih slika glavnom gradjena na dvozvuku ponajviše modro-žutom, ovdje je sklad ostvaren trozvukom sekundarnih boja: ridje, zelene i narančaste. Dok ona otrovna žuta kao sumpor kontrastira dubokom i tamnom modrilu, što se prelieva od sasvim tamnih, gotovo crnih tinta, pa sve do odsjevnog sivila. Koloristični sklad nije ostvaren prevodjenjem odraza, već je taj sklad ostvaren suprotstavljanjem najbiranijih boja. Ritam nije se polučio volumima oblika ili linijama, već je boja, što se prelieva, postala ne samo glavnim sredstvom, i ponajvažnijim elementom, već je tu izražen bojom sam ritam. Ostvarena je unutrašnja povezanost tih pojedinih šara, Medju tim šarama bjelasa se inkarnat od sivila toplog sve do tamnih modrikastih odsjeva. Samo svietlo medju tim obojenim plošninama podrhtava, ono se cakli, ono nije postalo na tom platnu sredstvo modelacije ili modulacije, ono žari, kao da je ono imanentno tim samim šarama. A čitava ta napeta uslovljenost boja sredjena je i povezana temperamentom autora, a ne možda bilo kakvim zakonskim redom, koji izvire iz same skladnosti. Eto, stakleno svietlo crta koprenu onim istim krivuljama, kojim piše po nebu široke oblake. Ta se igra boja u malenom ponavlja na predivnom nature mortu na staklenoj plitici s voćem, koji pruža sv. Josip malenom djetetu. Prozirnost stakla nije ostvarena kopiranjem, već prozirnost je polučena, da se odsjevi suprotstavljaju oni topli onim hladnima. Taj detalj na toj slici svakako pripada u najljepše slikarske realizacije El Grecove uobće. Tu u stvari, boja je muzikalna. Stvarnost je dematerializovana bojom i tu na ovom sasvim običnom motivu, na motivu svakidašnjem, na motivu plodina, ostvaren je sasvim originalan i nov sklad. Sama boja nije upotrebljena ni ilustrativno. Nije ni boja modulirana da ostvari prostor i dubljinu, već je ta boja El Grecova postala

sredstvom kreacije bez obzira na oblik i prostor. Postala je originalnim odnosima sama u sebi novom prirodom.

Boja svietli, upravo žari iznutra. Tako na modrom plaštu Bogomatere i na bieloj koprèni izpod plašta, kao da je sakrito svietlo, kao da u tim sasvim jednostavnim bojama postoji neko iskrenje, koje susrećemo u onim crkvenim prostorima, koji su ukrašeni mozaikom. Kad se pitamo, od kuda te opojne i magijske boje, odakle Grecu ta sasvim naročita, a opet toliko sugestivna paleta. Taj žuti njegov otrovni ton, ili te ljubičaste i ridje boje, ili onaj otvoreni krvavi grimiz, i ona fosforna plavetnila? Otvorimo li knjige starostavne izpostnika slikara sa brda Atosa, naći ćemo u njihovim starinskim zapisima na te Grecovè skale, na tu bogatu polifoniju boja, ali ćemo u tim starim zapisima naći i točni opis boja za svako svetačko lice i prispodobimo ih Grecovim slikama, one se podpuno slažu. Samo je boju freska tih monaha slikara i njihove recepte obogatio venecijanskom mješavinom sam El Greco, ili bolje rèčeno, on je iz tih dviju tehnika učini svoju posebnu tehniku, koja nije ni tempera, ni ulje, već mješavina tempere i ulja. Inkarnat je Greco slikao gotovo točno kako monah Panselinos iz Mistre to propisuje: »O moj učeniče, uzmi, bielu, žutu, zelenu i crnu i time podloži lica i tiela ikona, a zatim na toj tamnoj podlozi Božjom pomoću izcrtaj misleći na spasenje duše, biele i čiste crte spasenja«. El Greco je uistinu tako postupao. Podlagao je na dosta grubom platnu i to tamno same silhuete, kako to točno Panselinos savjetuje. On u toj podlozi ne izvodi nikakvi relief. Zatim na tim silhuetama židkim sredstvo postavlja široko svoje boje kao svietla. Potèz njegov je širok, velikog zamaha tako, da se njegov potez može takmičiti sa potezom Rubensa. Najjača svietla ističe debelom bojom u nervoznim i izkidanim krivuljama. Ta svietla kriese u tami na pojedinim plošninama. Židki namaz od nekoliko raznih slojeva boja čini, da boje odzdola emaniraju svietlo. Nu, gotovo nigdje nije kod El Greca boja transparentna zbog toga, što je podloga svietla, kako je to slučaj kod primitivaca i ranih Flamanaca. Sve njegove slikè doimlju se kao da su u jednom zamahu izvedene. Više izbačene momentano na platno. Nu, to je privid. Promotri li se redom nekoliko dese-

taka slika na jednom, osjeća se, da je El Grecov način u stvari primjenjivanje izrazite manire. I ne može se zatajiti, da on izvodi svoje slike prema jednom te istom kalupu. Prema tomu je taj posljednji Bizantinac tipični primjer manirizma. Kao takav je virtuoz, koji s lakoćom izbacuje svoje izraze, za njega nema nikakvih potežkoća. Greco sve izvodi prema svojem nutarnjem diktatu. Taj čudak ne ponire možda vizionarno u stvarnost, ne traži ljepotu objektivnog svieta, on ne će taj sviet, tu prirodu, tu stvarnost. Za njega postoji samo duševnost. On objektivni sviet, u koliko mu je potreban, da se izrazi, prevodi i dematerializira. Prevodi i pretvara svoje likove u mističnè plamene oblike. On je u pravom smislu primjer ekstatičara. I ništa bolje možda ne će riečima toliko Grecovo djelo približiti, nego izpovied jednog ekstatičara. Ništa ne će bolje objasniti stanja, kakva su bila u tog toledanskog čarobnjaka, koliko samo jedno pismo, što ga piše sveta Tereza dvie godine prije, nego je Greco došao u Toledo svom izpovjedniku patru Rodrigu Alvarèzu: »Pričinja mi se, da bi mi moralo biti jedno biće duša i duh. Poput ognja doista, koji mora velikim plamom proplamtjeti, tako jè i duša moja spremna za Boga i sva prožeta ognjem. Ona se zapali brzo, plam joj lizne, zaplamti u visine, tako se dogadja to sa mojom dušom, da se izvija u više sfere i da se nadje tamo, gdje to Bog hoće, brzo se samo preporodivši u nešto dragocjeno. Prikazuje mi se to kao istinski liet, neznam bolju ni izpravniju uzporedbu, znadem samo to, da osjećam vrlo jasno taj uzlet moje duše i da se taj liet ne može nikako zapriečiti. Čini se, da se oslobadja ono ptiče, duša iz biede puti, iz tamnice svog tiela za to, da bi se slobodna mogla što podpunije predati onomu, što joj je Gospod dodielio«. Taj liet duša, to oslobadjanje iz tamnice tiela, taj veliki uzlet mistika, to je u biti čitavi opus Domenica Theotocopula. A ujedno tom činjenicom El Greco postaje tumačem mistične Španije i to jedan od onih tumača, koji su ponajbolji.

To mistično oslobadjanje znači i prikaz njegovog Krista na križu. Kad se tom razpeću El Grecovom prispodobe druga razpeća, osjeti se odmah, da je kod Greca slikan lik, koji se trza, koji je pripet, sapet, koji nastoji sav da se vine, da

8

poleti, da se uzdigne. »Gospodine, zašto si me ostavio? Gospodine, zašto si me ostavio u tamnici tiela?« — vapi Grecov Krist. Tu je pribita duša, zaustavljena u svom letu, prikovana na golgotski križ. Na tomu razpeću zamjećuje se protegnuto ljudsko tielo neobičnih proporcija. Ne radi možda Greco, taj mistik, zbog toga tako, što je lud, što je imao pokvarene astigmatične oči, on radi te iztegnute proporcije, jer se strogo drži kalupa, jer ostaje sav u svojoj bizantinskoj tradiciji. Tako monah Denis iz Horne u naputcima za svoje učenike izričito kaže: »O, moj učeniče, nauči, da je veličina čovjeka deset njegovih glava.« U Castilli, zemlji nebeskoj, tako su je prozvali, takva su se produljena i nenaravna tjelesa prema tim starim pravilima dobro razumjela.

Te naročite proporcije diktirao je majstor još više mudrac, koji je živio u svom posebnom svietu, svietu originalne imaginacije. Živio je taj majstor ponad toledanskih stiena, valjda na najljepšem mjestu tog mističnog grada. U staroj palači kraj bivše sinagoge bila je njegova radiona. Gradio je tu palaču još negda bankar čitavog kraljevstva Samuel Levi, židov. Kad je taj propao, došao je u to zdanje medju te zidove markiz de Villena, koji je bio osumnjičen, da je prodao vragu dušu, jer se bavio magijom. U toj istoj kući, pod tim krovom, s tom prošlošću nadvit na taj fantastični grad, proboravio je 40 godina magičar El Greco. U tu kuću zalazili su k njemu najodabraniji ljudi čitavog kraljevstva. Tu je taj čudak radio, tu je stvarao. Za vrieme svoga rada zaneseno slušao je glasbenike, koji su morali svirati. Tu je čitao u originalu Platona, tumačio latinske pisce i filozofe, studirao talijanske učenjake i oštro kritizirao španjolske pisce. Kroz 24 soba lutao je taj čudni filozof, taj misteriozni mračnjak kroz te prostore, koji su bili izpunjeni samo njegovim platnima, početim i nedovršenim, jer je majstor radio čas na jednoj slici, pa da onda opet predje na drugu u drugoj prostoriji i da kroz tjedne i mjesece izradjuje istovremeno čitavu kolekciju raznovrstnih slika. Kraj svoga slikarskog rada pisao je traktate, razprave, izradjivao nacrte za arhitektonske spomenike, gradio crkve i grobnice. Kretao se sasvim u zatvorenom krugu onih najodabranijih ljudi, ne samo Toleda,

nego i čitavoga kraljevstva. U tom se krugu vladao kao suveren. Jer konačno Domenicos Theotocopulos je suveren, osvajač, umjetnički conquistador. Njemu plaćaju za slike čitave imetke, on živi kao grand španjolski. Po prirodi taj je čudak netolerantan, Svadja se, vodi procese i puni su arhivi o tim Grecovih procesima. U njegovoj uobrazilji raste on sam kao ogromna pojava. Svi su mu ostali neznalice. Nitko mu nije ravan. Kroničar Martinac spominje, da je El Greco bio uobražen i nadut do absurda. On prezire sve ostale umjetnike i likovne radnike. Jer je uvjeren, da on jedini pozna tajnu, on je onaj jedini mag. On tumači jedini izpravno sve ono vrhuranavno čime je u vezi njegova umjetnost. I u toj palači, iz koje se otvara pogled na Tajo, na bregove i na daleku golu ravnicu Castille, taj stranac mieša svoju tajnu mlieč. Mieša svoje čudne i čarobne boje, mieša ih kao da mieša neki eliksir, kao opojno piće, pa da se onda s tim bojama kao nekom strastnom i tužnom muzikom prenese i zanese u drugi irealni sviet. Jer te njegove boje, ta njegova hladna svietla i zvučna plavetnila, ti njegovi kristalni refleksi i ti plameni, što se leljavo dižu i nisu drugo, nego muzika, koja nije sastavljena od jasnih glasova, već sastavljena od neke jeke, od nekih muklih tonova, što su istovremeno sasvim barbarski i sasvim rafinirani. Poput one glasbe, što se i danas može čuti u Andaluziji i Castilli, uz neki otužni primitivni instrument. Tu glasbu zovu Cante Jondo. U njoj slušate, u toj čudnoj originalnoj muzici i bizantsko crkveno pjevanje i arapsku pjesmu i strasnu melodiju ciganske gitane. Sve je to u toj glasbi, kao i onaj konačni zvuk prebite žice što dugo i muklo jeći. Tako vam je i sa skladbama El Grecovim. Na slici »Purissime« splelo se je to ponajviše rafinirano i tankoćutno do jednokratnog i velikog izražaja. Odsjev je to starog zrcala. Medju sivilom i medju sivim i modrim koprenama oblaka vije se nošena andjeoskim rukama Bogomater poput prikaze put neba. Na toj prikazi sve je prozračno. Azur ovija tu prozračnu sjenu. Prate plameni andjeoskih likova mistični liet, što se odvija sa podnice, sa tla, gdje cvieće i nije drugo, nego melankolični zvuk i mukla jeka spram visina. Kao da su se mistični opojni mirisi pretvorili su vizuelne pojave. Kao da se dogadja medju tim sivim

kristalnim odsjevima, pred vašim očima sam misterij. Put u irealno. Theotocopulos preveden na hrvatski, znači slikar Bogorodice, i to je uistinu El Greco u pravom smislu i bio, jer takove vizije Purissime do njega i poslije njega nije ni jedna umjetnost stvorila. I kod toga sasvim čisto katoličkog tumačenja pojma Bogomatere, ostao je El Greco Bizantincem, jer on ovdje slika vjerski misterij, kao što su i Bizantinci, slikajući biblijsku misteriju, izricali misterij vjere. El Greco, svojim je opusom kao cjelinom, dospio da na svoj posebni originalni način izrazi misterij svieta. Misterij izražen je i u ljeskanju svietla na prikazu Getsemana. U dubljini noći izkri izdaja i žižak žuti, dok je Krist i andjeo i usnuli apostoli u nekom sasvim nenaravnom svietlu. Na toj riedkoj slici, dragocjenoj u boji, sudar je tame i mraka i mističkog svietla. Mističko svietlo je boja i nije svietlost realna, nije svietlost nekog razsvjetnog tiela, nego je svielost imaginiranog irealiteta. Kod Greca sami volumeni nose svietlost. Obojenost volumena, obojenost pojedinih plošnina upravo žari tim posebnim svietlom, tako da se čine Grecove slike, da iriziraju. Žarenje imadu i pojedini portreti. Samo jedan primjer od te sjajne galerije je El Grecov kardinal. Kardinalska je halja kao satkana od samih crvenih plamičaka. Živi i puza ta boja, kriesi se i svojim iskrenjem pred našim očima stvara oblik, ostvaren je volumen. A tako je to isto u inkarnatu El Grecovom. Kad se dulje vremena promatra taj portret i kad počinje ta crvena živost sugestivno da djeluje na vašu sviest, čini vam se, da sam taj kardinal počinje pred vama nastajati. Taj način i to sugestivno, što je kao sakrito medju svim tim bojama, ostvaruje ne život običan, već neku demonsku živost. Iza kardinalovih naočala uperen je u vas nezaboravan pogled. Pročitati taj pogled, razumjeti tu silu, znači osjetiti onaj tajni fluid tog demonskog stvaranja, znači bez obzira na prikazanu ličnost, na njezinu historiju, spoznati onu tajanstvenu moć velikoga El Greca. Ta demonska sila kao da se lomi i izpreplиće u samoj kompoziciji oblika. Podložena je jedino ritmu boja. Tako je taj ritam i na Trojstvu. Trozvuk žute, zelenkaste i ljubičaste boje, koje prati sirovo modrilo kraj sivog bliedog inkarnata stvara nezaboravnu polifoniju. Da zaključim! Grecovo djelo

počinje dekorativno slikarski, a završava u simbolično izražajnom. Primjer toga simbolično izražajnoga djela je jedno od njegovih najizražajnijih platna, a to je zagonetni Laokon. U čitavom opusu El Grecovom taj je prikaz jedan od riedkih prikaza iz grčke mitologije. Taj stari mit je upotrebljen, da se tim prikazom pokaže i izrazi božanska kazna zbog neposlušnosti. I nije ta slika postala nekom ilustracijom mitoložke naravi, već je ta slika postala kreacijom svoje naročito vrsti. Apolonov svećenik Laokon ženi se protiv zabrane Apolona i zato ga kažnjava Apolon. Dvije otrovne zmije usmrćuju njega i njegove sinove. Majstor El Greco prikazuje taj tragični prizor na taj način, da u stvari na svojem platnu postavlja čvor golih tjelesa. I ta su tjelesa više neke rastline, nego organična tiela. U prvom su planu Apolon i Diana sasvim na strani, oni su gledaoci, dok suprotno njima jedan od Laokonovih sinova muči se u smrtnom hropcu da odbaci zmiju, koja ga oplela, od sebe. Tielo je njegovo napeto kao napeti luk. U sredini slike ugriza zmija svećenika Laokona, koji je pao, dok je drugi sin već mrtav. Ritmijski pokret kompozicije struji preko Laokona i mrtvog sina prema nebu. Suprot tom pokretu, koji se sav odvija u krivinama, postavljene su vertikale, to su božanski likovi, koji su izvan kruga smrti, mirni i stalni, izvan čvora zemaljske muke i boli. Ti bogovi smireni ne nose u sebi patnju, jer oni nisu jadni pozemljari, koje davi smrt u prilici zmija, koje na tom grandioznom Grecovom platnu poprimaju oblike strašnih kandžija. U dnu tog čvora ljudskih tjelesa naslikan je na brdu Toledo, ponad Toleda razparano nebo oluje i bogomraka. Sve je to nabito nekom sumornošću i mrtvački je dah fiksiran u onom posljednjem trenu, prije nego će se kazna bogova u cielosti izvršiti i prije, nego će put i meso čovjeka, njegova tjelesnost klonuti u ništavilo, a da ne uzmogne dohvatiti ni istim duhom zbog prestupa samo nebo! Stravična ali velebna slika, — veliki simbol života i smrti, kakovih se riedka nalazi u čitavoj poviesti umjetnosti.

El Greco nije ostavio posebne škole, ni posebnih svojih učenika. Njegove su slike brzo zaboravljene poslije njegove smrti. Ponovno ga se odkrilo gotovo uzkrisilo u vrieme posljednjeg stoljeća. I toga su Grka sa Krete odkrili više literati,

nego slikari, a to nije ni težko protumačiti i što je sasvim lagano shvatiti. Iza Greca ostaje njegov sin, koji je bio diete ljubavi i tek kasnije legalno posinjen. Taj njegov sin isto je slikar. Nije u poviesti ostavio nikakovih naročitih djela, spominje se za njega, da je po neke negotove otčeve slike poslije smrti otca izvodio, tako da je težko uobće o sinu Grecovom pobliže nešto značajno reći. Jedina slika, koja se pridaje tom Grecovom potomku, slika je Grecove obitelji, gdje je naslikana Grecova žena i njezin čitav krug. Slika je svakako autentična. I u njoj ima nešto od one demonske sile, koja žari sa slika Grecovih, ali ta slika svojim naturalizmom privodi opet izražajnost natrag u onaj toliko značajni španjolski realizam, koji bi bio blizu Ribalte, Ribere i drugih Španjolaca istoga vremena.

XIV.

Cervantesov genij stvorivši istinski lik ponosnog, tragičnog, a konačno i komičnog španjolskog čovjeka ostvario je u biti tužnu priču o tomu, kako se naša sviest i naša imaginacija probija i luta u stvarnosti i kroz stvarnost i kako se ona sukobljuje i bori protiv te iste realnosti. U tom trajnom sukobu ljudske sviesti i realnosti stradavaju, pate i ginu obično oni, koji nose snove i sanje. Ginu protagonisti. Na tragikomičan način vrši se sukob izmedju krute zbilje i imaginacije. Don Kihota pozna čitavo ljudstvo, ne samo Španija. Vitez bez straha i ljage, kako svi znademo, promatra stvarni brijački tanjur, a vidi i uobražava sjajni šljem pod kojim će slomiti sve svoje protivnike, sve crne čarobnjake i sve neprijatelje pravde. Uobražava kako će upravo pod tim šljemom osloboditi sve nedužno od krvopija i tirana. Don Kihot u stvarnosti, u onom realnom našem svakidanjem baca se u prah na pragu prljave seoske krčme pred debeljuškastom služavkom, prčastog nosa i čupave kose, jer taj tužni vitez gleda na dvorištu, gdje rokću svinje i mali praščići, realnu služavku a vidi divnu, vitku, prekrasnu priliku ljepote iz sna i iz područja svoje čežnje. To je smiešno i to je otužno. U stvari je to ludilo, koje

se može studirati u ludnicama kod prepoznatih i službeno utvrdjenih ludjaka, onih pomjerenih sviesti, koje imaginiraju da su admirali, knezovi, kraljevi, geniji i Michelangeli, proroci i bogovi, te da gledaju pred sobom flote, krune, kraljevstva, nove sisteme i nove Sixtine, nove istine i nove svemire. Da, to je ludilo, neuravnoteženi razum, pomjerena sviest, ali istovremeno u tom ludilo je ona snaga, ona sila, koja vrši pretvorbu u nove oblike. Spoznavajući tu silu, spoznali smo ili bolje rečeno, približili smo se području samog stvaranja. Bez te sile, bez te mogućnosti prevodjenja, nema uobće umjetnosti. Naravno, ne u obliku ludila. Znademo, da nije onaj znameniti grčki slikar i kreator, kad je naslikao grožđje tako vjerno iluzionistički, da su i same ptice doletjele, da ga zoblju, on tim iluzionizmom ne kreira, ne ostvaruje novo. On ponavlja tek realnost. U stvari je taj stari grčki slikar imitator, a nije kreator. Puna je povjestnica ljudskog umjeća takovih imitatora, dok su kreatori u manjini; a upravo ti vladaju onom silom, koja vrši pretvorbu realnoga u novo. Recimo, ti vladaju onim ludilom, da vide u brijačkom tanjuru šljem, a u služavci divnu i prekrasnu Donu Dulcineju de Toboza. Svaki od tih je pomalo vitez bez straha i ljage, poput smiešnog i tragičnog Don Kihota. Tu je snagu već Platon na usta Sokratova nazvao svetim ludilom. To je isto ludilo podalo Leonardu mogućnost, da pročita nove oblike u obrisima putujućih oblaka. A Chardinu, da od male kutije i nekog najobičnijeg pribora ostvari jedinstvenu skladnost dragocjenih boja. A opet čudotvorcu Rembrandtu, da običnu traku sunca u tamnoj izbi pretvori u magijsko osvjetljenje do njega još nevidjeno i neodkriveno. Jer se ne radi o tomu, da li je ona služavka medju praščićima istinitija, nego li ona u imaginaciji suludog viteza, kao Dulcinea bez praščića, već se radi o mogućnosti i sili pretvorbe, u novi organizam, u novu prirodu. Radi se o toj jedinoj donkihoteriji svake prave i velike umjetnosti. Pretvoriti realnost ne u san, u iluziju, već iz realnosti imaginacijom sažeti novo organsko djelo. I Don Kihot nad Don Kihotima, isto vitez tužnog lica, Don Diego de Silva y Velasquez nosio je to ludilo, tu riedku, upravo narjedju snagu, tu mogućnost pretvorbe realnosti u novo. U njemu je bila živa

ona magijska sila, koja čini sliku tek slikom i slikarstvo kreacijom.

Vizija Velasquezova bila je statična. Pred njim je stajala čitava revija stvarnih patuljaka, degenerika, dvorskih budala i biednika, što su zabavljali umorne monarhe, pa što je ta sveta ludost u Velasquezu ili patia, kako Španjolci to zovu, načinila od te realnosti? Od malog patuljka gnoma, što je kao nakićena i ukrašena šimija nasmijavala čitav dvor, Velasquez je izveo prekrasni lik nekog ozbiljnog na pola smiešnog kneza, koji obuzdava ogromno pseto. Pretvorio je tog polučovjeka svojom magijskom silom u divni lik dragocjenog sklada, čija unutarnja sadržina struji bogatstvom tonaliteta, ostvaren je od tog patuljka novi realitet. Tako Velasquez slika malu djevojčicu, koja je u stvari zlobna, neugodna pogleda, blieda, izprćenih habsburgo-bourbonskih usta, tipični mali degenerik, neki mali »manequin«, koga su sapeli u komplicirani stroj od kostima i koji se stvor nije mogao pomicati, kao što se kreću obične druge djevojčice. Od tog lika realnosti stvorio je Velasquez priliku iz priča. To malo biedno ljudsko stvorenje, koje nije moglo ni dizati ruke poput druge djece, stvorenje, koje je čitav svoj život moralo predstavljati neko visočanstvo, neku princesu, taj biedni stvor na slici je pretvoren u neku čudesnu princesu. Ostvarena je na tom platnu jedinstvena skladna skala šara i tužna stvarnost je pretvorena u najdragocjeniju vrjednotu umjetnosti. Samo je po sebi razumljivo, da je potencijal, ona mogućnost pretvorbe bila u toj rodjenoj darovitosti upravo nadasve jaka. Zato su sve te realizacije snabdjevene magijskom silom. I nije čudo, da se ta sila i snaga prenosi na promatrača. Takvi isti je primjer Velasquezova slika »Dama sa lepezom«! Koliko stotina i stotina modela bilo je postavljano pred najraznolikije darovitosti male i velike, ili opet nedarovitosti kroz generacije u toj istoj pozi, u gotovo istom kostimu sa sličnom ljepezom i bielim rukavicama! A šta je bio rezultat? U najboljim kopijama i takvog modela, postala je to tek blieda imitacija Velasquezovog originala. Sjećam se vrlo dobro još poznatog modela na Monakovskoj akademiji, neka crnomanjasta žena bliedog lica, sa upalim očima, koja je u sličnom kostimu sa

isto takvom lepezom i bielim rukavicama svakog ponedjeljka se nudila gotovo molećim glasom: »Herr Kunstmaler ein wahrer Velasquez angagieren sie mich, alle berühmten Maler haben mich schon in diesen Velasquez Kostume gemalt«. Kao da kostim, slični tip, a možda i slični arangement može stvoriti nešto, što bi bilo bar približno pozitivno u smislu Velasquezovoga slikarstva. Pred tu sliku Dame sa lepezom, koliko je tisuća i tisuća mladih i starih slikara dolazilo kroz stoljeća, da na toj jedinstvenoj kreaciji nadju pobudu i uzor. Tisuću slikara su nastojali nasljedovati lagani široki potez kista, gonetali sastav boja, slagali svoje prljave palete, da izvuku iz njih neizrecivo jednostavan, ali toliko bogat sivi ton i time uobražavali, da su odkrili tajnu tog velikog slikarstva. Kao da je tajna tog slikarstva u potezu, u vještini kista, u izboru boja, ili u postavi i namazu pojedinih mrlja. Ne, tajna nije u tom, ona je u samoj onoj sili, koja je stvarnost preobrazila na tim platnima u novu prirodu. Tu se silu može osjetiti, može ju se kao živu doživjeti, ali se ona ne može i ne da imitirati. Imitirati se dadu kostimi, arangementi, boje, potezi kista, konačno i vještina, sve se to dade imitirati, ali kad je i takova imitacija uspješna, ona i onako ostvaruje sasvim suvišni manirizam, koji su premnoge akademije Europe prošlog stoljeća provodile i time način, a i shvaćanje samog slikarstva Velasquezovog banalizirale. Sav taj akademski manirizam, koji se je pozivao na Velasqueza, nije bio nikakva realizacija novog, kreativnog, t. j. slike, u pravom i bitnom smislu. Onom pravom i bitnom, što se uviek po prvi put i samo jedanput dogadja, a ne ponavlja, kao što se ne može ponoviti ni uzkrisiti u sličnom obliku. Samo je po sebi razumljivo, da tako majstorski materializirana i realizirana sila privlači i privlačila je kao kakav magnet čitav krug ne samo suvremenika, već i kasnije potomstvo, čitave generacije i to svojom snagom i svojom jednostavnom izražajnošću. Susreću se kroz čitavu poviest umjetnosti u svakom periodu kraj najjačih darovitosti, pače i onih poludarovitosti, ili opet podpuno nedarovitih slikarskih vještaka, koji jedino manuelnom vještinom razradjuju konačno i razgradjuju ono prvotno iskonsko, koje je izbacila velika darovitost. Ti svi redom žive u sjeni takove darovi-

tosti, a prečesto se dogadja to, da nove realizacije, koje je izniela rodjena i velika darovitost, banaliziraju. Na taj način je razumljiv i čitav krug oko Velasqueza. Pa kada promatramo čitavu poviest ljudskog umieća na taj način, suzit će nam se broj slikara i slikarskih radova, ali će nam postati jasnije i točnije shvaćanje i sud za ono, što je najvažnije, a to je originalnost same realizacije, koju jedino prave i rodjene darovitosti ostvaruju. Postat će nam jasnije istina, da je uvjetovan kvalitet pravog i bitnog slikarstva jedino kreativnom silom, koja pretvara viziju stvarnosti po prvi put i samo jedanput u novu sliku stvarajući novi organizam, novu prirodu — umjetnost. Sljedstveno tome, ta kreativna sila, što pretvara stvarnost u sliku, nikad se ona ne izpomaže drugim gledanjem, već je njezino sredstvo najčistije i najneposrednije vlastito zrenje. Osnovna istina svake prave i istinite kreativnosti u umjetničkoj oblasti pokazuje nam, da je direktno i čisto zrenje najuže vezano sa umjetničkim iskonskim izrazom. Ta nam najuže tumači, kako to, da se na početku ujedno istina ponajbolje tumači, kako to, da se na početku svake velike umjetničke faze i velikoga umjetničkoga perioda javlja realizam i da taj realizam podaje osnov svakom daljnjem razvitku. Kako je to u većini kod raznovrstnih umjetničkih faza, tako je to i slučaj kod pojedinačnih velikih pojava čitave umjetnosti.

Ta realistična osnova je početna i kod Velasqueza. Realizam na toj slici toliko jak i da je ta realistička osnova kod tih ranih radova svojom točnošću i svojom strogošću oblikovala već na početku glavnu smjernicu čitavog Velasquezovog rada. Taj realizam približuje Velasquezov rad holandezkim stvaranjima.

Nu takav strogi realizam nije samo vidljiv kod Španjolaca ili kod Holandeza, nego se i ta osnovica pojavljuje gotovo kod svake izrazite narodne umjetnosti, jer je početna faza obično odrazivanje objekta vanjskoga svieta do one posljednje mogućnosti. Takva su odrazivanja primitivna, odrazuje ih darovitost, koja ima mogućnost čistog zrenja. Takova sviest i takova darovitost obično je nenatrunjena i neobterećena shemama i kalupima svega onoga, što se je prije tih darovitosti u umjetnosti dogodilo. Primjeri slikarskog umieća mladih

dana Diega Velasqueza liepo to pokazuju. Na tim njegovim mladenačkim slikama, već su takove slike u neku ruku studije, točan odraz, sve ono kreativno, ona sila, koja stvara pretvorbu, kao da se ograničila ili sažela u točno gotovo minuciozno ostvarivanje odraza na temelju promatranja i to sasvim neosobno. Sviest nije obterećena posebnim temperamentnim zahvatima. Izključena je kod tih prvotnih stvari česta smetnja, koju volja unosi, osobito kod početnih radova mladih umjetnika, koji nastoje silom volje, prema nekom utvrdjenom planu, prema nekom prihvaćenom programu, koji je obično kalup i tudji uzor, svladati odraz i naslikati, ostvariti vanjski sviet. Kod Velasqueza tih smetnja nema. Sve je ostalo sasvim čisto i direktno promatranje i direktno ostvarivanje samoga objekta. Ta je značajka ranijih djela zadržana kroz čitavi rad Velasquezov. Već je po nekoliko puta iztaknuto, da ostvarenje svakog narodnog osebujnog izraza uvjetuje pejzaž, zatim tipovi, a najvažniji je sam realistični način, naime onaj odnos izmedju slikarskih sviesti i same prirode. Sve to troje razvijalo se konstantno kod španjolskog likovnog izraza, razvijalo se je tako, da se je likovni razvoj oslobadjao stranih utjecaja. To se može vidjeti redom kod svih već prikazanih španjolskih slikara. Šta više, taj osebujni realistični način ima i kod pojedinih radova El Greca. Spoznali smo ono naročito uronjavanje i direktno svladavanje objekta kod Zurbarana i njegovog kruga. Progledali smo morbozni način Valdes Leala, ekstaze Ribalte i oštro promatranje samog Ribere. Kod svih redom našli smo tu realističku crtu. Sva ova imena, u koliko nose i znače pravu španjolsku izražajnost, nisu drugo nego stepenice razvoja, koje logično vode prema vrhuncu, prema samomu Velasquezu. U njemu su se sabrale, kao u kakvoj leći sve osebujne karakteristike španjolskog izraza u najboljem i u najskladnijem obliku. U njegovom radu te osebujne narodne značajke dostigle su savršenstvo. Velasquez i njegov rad je u neku ruku sinteza svega onoga, što je bilo prije njega. Prema tomu on je organski povezan sa čitavim tim rastom, vezan je i kao drug i kao slikar, s pojedinim od navedenih i prikazanih španjolskih umjetnika. Tako je njegov drug Alonzo Cano i Zurbaran, i te svoje drugove Velasquez ne zaboravlja ni u ono

vrieme, kad je bio uplivan na dvoru. Njegovom inicijativom jedan i drugi su pozvani na dvor, da rade zajedno s njim. Diego Velasquez djak je Seville. U okolini istoga grada rodjen je godine 1599. Aristokratska obitelj vuče lozu iz Portugala. Odrastao je u Sevilli i kad mu je nakon neprilika i smetnja sa strane obitelji konačno dopušteno, da se posveti slikarstvu, počeo je studirati najprije u radioni kod Herrere. Herrera je upravo u ono vrieme bio svevladar sevillanskog slikarskog neba. On je bio onaj Jupiter tonans, divlji gromovnik. I koliko god je on privlačio i utjecao na čitavu mladež, tako je i privukao i mladog Velasqueza, nu njegova gruba narav, nije mogla skladnoga mladog Velasqueza zadovoljiti. Taj se mladi aristokrat spasio, gotovo utekao za kratko vrieme iz Herrerine radione u drugi atelier, u drugu radionu, u kojoj je radio Pacecho. Već je prikazano prije, da je Pacecho bio više erudit i teoretičar, nego živi i temperamentni slikar. U Pacechu našao je Velasquez izvrstnog pedagoga kao i visoko obrazovanu prirodu, koja je Velasqueza vezala uz Pacecha. Bez toga pedagoga Pacecha ne bi bilo Velasqueza. U tom jedinstvenom slučaju velike nadarenosti, koju je Velasquez imao, ponovila se stara istina, da je dobar pedagog svakoj, pa i najvećoj darovitosti nuždan, a pogotovo koristan, u koliko je obrazovan i inteligentan, kako je to bio slučaj kod Pacecha, Herrera je mogao sevillansku nadobudnu mladež zanieti, mogao je osvajati mlade neizkusne temperamente svojim širokim načinom slikanja i sigurno bio je veći i bolji slikar, nego Pacecho, ali on nije mogao ni toliko djelovati, niti toliko pomoći razvitku velike darovitosti Velasqueza, kao što je to bio u stanju Pacecho. Konačno, Pacechova radiona nije bila radiona poput Herrerine, u kojoj su se pijanci i probisviet sastajali, kockali i tukli, već je Pacechov atelier bila sabirna točka za elitu inteligencije čitave Seville. U taj atelier zalaze pjesnici i stručnjaci svake vrsti. Tamo zalazi Cervantes, Pacechu dolazi Pedro de Campana. Tamo uz visoke teologe i prelate diskutiraju o pojedinim pitanjima najobrazovaniji duhovi čitave Seville. Dolazi u taj krug i Gongora. I dok je Velasquez učio kod Pacecha strogo i disciplinirano, nije ipak na njemu taj boravak u tom atelieru ostao bez drugih važnih utjecaja. A

da su utjecaji Hererini isto djelovali u to vrieme na Velasqueza to je nesumnjivo. Jer točno onako, kako je Herrera slikao t. zv. Bodegones, tako su slikali isto takove slike ostali mladići u Sevilli. To su bile slikane obične figure sa čitavim nature-mortima. I tih Bodegona izveo je Velasquez u nekoliko prekrasnih primjera. Jedna od tih slika je možda ponajznačajnija, to je prikaz stare kuharice, koja se nalazi medju svojim priborom. Sve je točno minuciozno izvedeno na tom sasvim običnom prikazu kuhinje i svih onih sredstava, koje kuhinja pozna. Nož na tanjuru, mužar, vaga, dinja i luk, i sve je to izvedeno bez neke sitničavosti. Sve je točno ostvareno sočnim i jednostavnim potezom. I kod cielog tog realističkog prikaza nema ničesa, što bi bilo naročito vještački aranžirano. Jedan izrez iz stvarnosti ostvaren sasvim jednostavno i iskreno. I kad se kod te slike promotri Velasquezova majstorija, mora se čovjek sjetiti u istinu ne samo sa ironijom, već i sa žalošću, što se na pr. kod nas u slikarskom žargonu zove poštenim poslom i poštenjem u slikarstvu. Takav realizam, i to sasvim neosobno ostvarivanje oblika na osnovi čistog zrenja bilo je već na početku u radu Velasquezovu. I samo takva čista i nepatvorena realiziranja mogu se i od mnogo manjih, slabijih darovitosti shvatiti kao slikarsko poštenje. A nikako se ne mogu shvatiti kao pošteni posao one priglupe i suvišne imitacije i svi mogući domišljaji, koji se često sreću na likovnom području u sadašnjosti pod etiketom poštenoga i predanog rada. Realistička crta, onaj posebni odnos slikara prema samom objektu, ono impersonalno približavanje samoj stvarnosti, dostiglo je kod Velasqueza svoju punoću. Taj Don Kihot slikarstva gleda i pomnjivo promatra stvarnost. Intenzitet toga promatranja čini se kao da je čitavu imaginaciju absorbirao, kao da se ta velika sviest podpuno izživljuje samo u uronjavanje stvarnosti. Kod njega je sasvim blizu vizija stvarnosti i stvarnost sama. I tako Dulcinea snivana irealna, imaginacije poprima istinske oblike služavke, a intenzitetom samog zrenja prevodi se ta realnost u novi organički sklad. Na taj način postizava se objektiviranje u pravom i visokom smislu. Ta realistička crta ujedno je značajka čitavog kulturnog života tadašnje Španije, jer će se

naći istovjetna crta i u literaturi. Na pr. u Calderonu i Cervantesu postoji istovjetni realistični zahvat, samo što je u toj literaturi realistički način usmjeren prema fantastičnom i utopističkom. Upravo toga ponajmanje ima u likovnom, kako to najbolje pokazuje čitav opus Diega Velasqueza. Hladno promatranje više nego bilo kakova kombinatorika moglo je ostvariti sliku, kao što je Velasquezov prikaz Boga Bacha. Ta sviest i ta španjolska priroda nije mogla ostvariti neke barokne ilustracije helenskih priča. Nije mogla na svoje platno naslikati neko božanstvo, koje na Olimpu medju drugim bogovima pije i kruni vinovom lozom sebe i svoje božanske drugove. Neosobno čisto zrenje nije moglo ilustrirati, ono je moralo i moglo samo ostvariti ne neku olimpijsku scenu, već scenu, koju je Velasquez tako reći svaki dan mogao vidjeti. Stoga na Velasquezovoj slici nisu prikazani bachanti bachantice ni bogovi ni božice, već pravi živi istiniti andaluzijski seljaci i vesele barabe, što bezbrižno uživaju u vinu i bez ikakve olimpijske patetike žive na tom jedinstvenom platnu. Anegdota i ilustracija boga Bacha potisnuta je sasvim na stranu, zahvaćen je život, uhvaćena je stvarnost u svojoj punoći. Slika i stvarnost približile su se sasvim. Gotovo one su postale u Velasquezovom ostvarenju istovjetne. Stvarnost nije preobličena, već je sažeta, prenesena majstorski u sliku, kako ju prije ni poslije Velasqueza nitko nije bio u stanju prenieti. Čisto upijanje stvarnosti izbačeno je na ovo dragocjeno platno; imaginacija, fantazija, volja, sanja, želja, sve je to potisnuto i sve te komponente, koje inače djeluju kod pretvorbe, pretvorile su se, uključile su se, da tako kažem, u intenzitet promatranja. Da je tome tako, uvjerava nas druga Velasquezova slika, a to je kovačnica vulkana. Tu, gdje bi bila morala izrasti pretvorba vizije na fantaziji i na imaginaciji, ostalo je čitavo ostvarenje na prikazu obično postavljenih modela. Istina, ti su svi redom, svaki napose, majstorski naslikani, ali cjelinu, onu totalnost, koja bi bila ostvarena fantazijom, da se ostvari vulkan sa svojim pomagačima, tog tu na tom platnu nema. Suprotstavljajući toj slici isti motiv obradjen od Tintoretta, vidimo i spoznajemo granice i mogućnosti Velasquezove darovitosti. Kod tog suprotstavljanja spoznaje se,

da je Velasquez na onoj velikoj skali odraza i izraza, na kojoj se nalaze sve kreativne snage ljudske umjetnosti, upravo na samom polu, koji predstavlja najčišći odraz, najdirektniju vjernu sliku i ponajbolje observiranu stvarnost. Te značajke, kao i ta ograničenja njegove darovitosti, preodredile su tu veliku sviest, da u Velasquezu bude ujedno jedan od najvećih slikara portreta. Velasquezov učitelj Pacecho vrlo dobro izriče, da se pravi portretist radja, a da ne nastaje. Velasquez je rodjeni portretista. Sve se naime njegove slike, i one velike i one male, mogu svesti na portret, bez obzira da li je Velasquez slikao svetačke slike, ili laičke. Bez obzira da li su to bile slike s jednim likom, ili s mnogim likovima. Jer njegova poznata slika »Las Lanzas« ili predaja Brede nije ništa drugo, nego veliki skup portreta, pojedinih ličnosti. Te su grupirane i žive pred velikom pozadinom, što djeluje u neku ruku poput najfinijeg sivkasto-zelenog gobelina. Hladni naime ton naslikane velike panorame poslužio je na toj slici kao pozadina toplih boja, koje tvore lica, likovi, grupe i čitave velike silhuete. Svi su oblici slobodno nabačeni, zahvaćeni u pokretu, slikar im nije nametnuo nikakovu strogu kompozicionu shemu, ma da su glavna lica točno u središtu. Ruka je pobiedjenog vojskovodje strogo u križištu diagonala, što sjeku paralelogram same slike. Nu, uza sve to, što je to remek-djelo jedinstveno po svojoj cjelini, po onom čudesnom razporedu svietla i sjene, te po skladnom pokretu grupa, po skladu prigušenih boja, to je ipak svaka pojedinost, svako pojedino lice toliko individualno, toliko je zasebno, da bi se moglo reći, da je za slikara bilo najvažnije i najglavnije individualiziranje. Velasquezu manjka, kako Justi s pravom tvrdi, organ za općenito, ali za to nadomještava tu manjkavost dvostruko razvijenim organom za karakterizaciju. On pogadja fizionomije bezpogrješno. Fizionomiju samu čita u nekoliko poteza, hvata najbitnije, pa kad prispodobimo Velasquezove portrete Rubensovim od istih ličnosti, tada se Rubensovi portreti čine kao vještina bliza naravi, a Velasquezovi portreti kao narav sama. Velasquez nije bio jedino po rodu gospar, već je to bio po čitavom svom djelu. Melankolične njegove oči, bliedo otegnuto značajno lice bilo je lice pravog španjolskog granda.

To lice uokvirivale su tamne kose, nosio je brk i bradicu tadašnje mode. Elegantna statura, čovjek dvoranin, koji je obavljao za svog gospodara ne samo nabavljanje umjetnina, već koji je poput Rubensa vršio i diplomatske misije. Taj sevillanski slikar, zet Pacechov, aristokratskog roda, morao je svojom velikom majstorijom razbijati dosadu Njegovog Veličanstva Filipa IV. Tako je i nastala Velasquezova kariera, jer je ta dosada Filipa IV. tražila pogodnog slikara, koji bi čamu i dosadu ukočenog dvora razpršio slikajući kralja, infante, lovove, budale i bufone. Nitko nije bio tako spreman, da to vrši, kao što je to bio mladi sevillanski slikar. U stvari tom je svojom spremom na dvoru tog istog Veličanstva Velasquez postigao karieru zlatnog kaveza. Kao što je bio zatvoren u tom zlatnom kavezu, tako se čini da je zatvoren bio Velasquez i u sebe. O njegovom se životu suviše ne zna. A u čitavom se radu osjeća priroda mirna, povučena i hladna. Osjeća se disciplina, jer je na njegovim platnima riedak posmjeh i kad je taj na kojem liku, onda je trpki osmjeh kakve dvorske budale ili kakvog idiota, kao što je onaj poznati njegov majstorski rad »Idiot iz Corie« valjda jedna od najtužnijih prikaza u čitavoj poviesti umjetnosti, a jedna od ponajviše ljudskih slika. I nehote, kad sam po prvi put stao pred tu sliku u madridskom Pradu, a i kasnije, kao da mi se je sam od sebe javljao onaj Shakespeareov tekst, kao da je ta blieda, izmučena, a ujedno nasmijana maska recitirala: »A vidite li sada, kakovu ništavu stvar od mene činite. Htjeli biste na meni svirati, htjeli biste tobože poznavati sve moje tipke, htjeli biste mi izčupati iz srdca moje tajne, htjeli biste me izkušati«. Takve je čudne maske iznio kist Velasquezov i stvorio čitavu živu galeriju čudovišta, budala i patuljaka. Svi ti vječni likovi nemaju ničega opisnog, nemaju ničega literarnog, nikakvu primjesu stranoga. Sve te maske i sva ta lica i svi ti likovi kazuju i izriču mnogo više, nego stotinu opisa ili novela. U njima je sam život, i samo istina. I još nešto, što je još čudnije, da nije taj dvorski slikar, ma da je kroz čitav svoj život slikao službene kraljevske portrete, nikad te službene portrete idealizirao ni te kraljevske maske uljepšavao. Laskati nije umio. Velasquez je jednako realizirao istinu. Stajalo li je

pred njim kao model kralj, ili obični prosjak ili kakvi biedni probisviet. Tako nije njegov Filip, koji je slikan u razna vremena, nikad uljepšan, nije nikad udešen. Taj Filip na čitavom nizu portreta onih mladenačkih i onih staračkih ostaje istinit. Isto takav je i prikaz Olivaresov u raznim vremenskim periodima, a može se kazati, da su tako od reda sve Velasquezove slike. Da se ta značajka još više iztakne, mora se spomenuti da se kod većine slikara, pa i kod onih najznamenitijih, obično dogadja, da unose u taj svoj rad nešto od sebe, kada prikazuju drugo lice, isto onako, kao što slabi glumci uviek samo sebe glume. Kod Velasqueza o tomu nema ni spomena. »Le peintre le plus peintre« realizira svoje likove podpuno kao neutralan bezstrastan majstor, kao majstor, koji je sasvim obuzdao svoj temperament. Jedinstven je to primjer velikog slikara, koji nikad nije ništa izmišljao. Taj genijalni realist u svojim prikazima točno sliedi svaki nabor, svaki zavoj na vrpci, on sliedi svak preliev boje svile, i ostvaruje svojom nenadmašenom vještinom tek sa par mrlja svietlost bisera, prozračnost čipka, agrafa, finog veziva u svim materialima, počam od najtamnijeg baršuna do sasvim lagane i prozirne koprene. Nu, ne samo da kist Velasquezov izbacuje bogate i nakićene barokne kostime lakoćom i na poseban, elegantan, ukusan način, već taj isti kist, isto tako majstorski, sa par širokih i živih poteza stvara žive pokrete, slika čitave velike scenarije. On slika čisto i prozračno. Ostvaruje pejzaže toliko značajne i toliko slikarski osebujne, kako to nije čitav barok uspio ustvariti.

XV.

Taj realizam Velasquezov je duboko usadjen u samu njegovu prirodu, kao što je i usadjen u prirode svih španjolskih umjetnika. Svoje podrietlo taj realizam vuče još iz komponente arapske. I za to taj je realizam u Španiji sasvim drugog naličja nego što je realizam u Flandriji, ili onaj u Italiji. U Italiji u većini slučajeva realizam tendira prema liepoj i savršenoj formi. Prema tomu takav realizam tendira abstraktnom, konačna rezultanta su simboli. U španjolskom

umieću, u španjolskoj prirodi, nema za to uslova, stoga je španjolski realizam i više izražajan. U Španiji nije poznat onaj način pročišćavanja realnog oblika, racionalno i geometrijski. Prievod realnosti u sliku vrši se sasvim drugačije, nego se to zbilo i zbiva u Italiji. Prema tomu poredjujući realizam talijanskih majstora i realizam španjolskih majstora, čini se, da je likovni rječnik, kao i sama sila vizije španjolskih majstora ograničena i da nema u španjolskih majstora onih velikih razpona, što ga imade skala talijanske umjetnosti. Ali upravo zbog tog ograničenja, u španjolskom umieću ima više sile. Ta se je sila više sažela i imade prema tomu i jaču prodornu snagu. Španjolski izraz nema onih sunčanih harmonija ni ravnoteže, što ih pozna talijansko umieće. Nema ni uravnoteženog mira i sklada, ali možda upravo zbog toga je osebujni splet južnjačkog španjolskog temperamenta ostvario u likovnom svoju posebnost. Već i sam način, kako se oblik pojednostavnjuje, kako se nebitne stvari podredjuju glavnoj, odaje sasvim drugačiju osjećajnost. Primjeri su za to Velasquezovi portreti. Redom na njima vidimo realizam i to strogo proveden. Osjećamo pojednostavnjenje u samom oblikovanju. Osjećamo to pojednostavnjenje pogotovo u boji. Velika jednostavna silhueta nosi obično kod tih portreta izražajnu glavu. I sve je na takvim portretima podredjeno svietlom licu, što živi upravo savršeno izmedju jednostavnih ploha, tamnog lika i neutralne pozadine. Sve je na tim portretima jednostavno. Jednostavne su i Velasquezove one slike, gdje ima po nekoliko likova, a osobito su jednostavne one slike, gdje su ogromne silhuete prestavljene pred veliki scenarij golog španjolskog pejzaža. Kad Velasquez slika scene lova i dvorskog života, zahvaća pejzaž i realizira sjenovita mjesta tako, da su na najjednostavniji način izrasle ogromne tamne silhuete drveća, kao neke silhuete živih bića. Takve su slike iz Aranjueza ili Vile Medici. Njegov kist upravo tako pojednostavnjujuć portretira lovačke pse, konje, goniče, zvjerad, kao i gospodske lovce i one gospodje u svili. Vizija stvarnosti je ostvarena na taj način, da je taj genialni realist bio istovremeno najveći majstor tehnike, što ga je slikarstvo uobće dalo. I bez ikakvoga pretjeravanja ili uveličavanja može se utvrditi, da

nije bilo ni prije Velasqueza, ni poslije Velasqueza slikara, koji bi bio toliko tehnički vješt. Nenadmašivo je suvereno tehničko njegovo ostvarivanje. A ta majstorija kista, ta čudesnā vještina bila je uslovljena i povezana njegovim zrenjem. Mora se još i utvrditi, da povjest umjetnosti pokazuje prečesto slučajeve vještine, koji su većinom negativne pojave. To je pogotovo tada, kada postoji tehnička majstorija, bez samog zrenja. Tada nastaje slučaj izpraznog djelovanja virtuoza ili maniriste. Ima i obratnih slučajeva, gdje postoji izpravno shvaćanje, darovitost bez tehničke mogućnosti. Tada opet nastaje slučaj vječno nadobudnog slikara, koji je u stvari nerazviti, a prema tomu i upropašćeni talenat. Tehnička je vještina na svakoj Velasquezovoj stvari očita. Tako na kraljevskim portretima. To tim više, što su takove zadaće uviek bile zadaće, koje su riedko kada zbog samoga službenog karaktera rješavane umjetnički u pravom smislu. Kod Velasqueza postoji i kod takvih zadataka savršenost. Ta značajka Velasquezovog velikog primjera pokazuje, kako svako veliko slikarstvo uslovljuje tehnička vještina. Takovom se samo tehničkom vještinom može ostvariti savršena organička cjelina. Ta osnovna jednostavna i gotovo banalna istina čini se, da se zaboravlja u suvremenoj umjetnosti. Ta istina ne vriedi u današnjoj sveobćoj jurnjavi i u današnjem likovnom metežu. Današnja naša suvremena vizija stvarnosti i ona ponajbolja i ponajviše originalna nema više onu tehničku povezanost i uslovljenost, koju su imala prijašnja majstorska djela. Današnja naša vizija nema više adekvatno tehničko ostvarivanje, ili jednostavnije rečeno, današnja slikarska tehnika je neko mucanje spram prijašnjeg tehničkog umieća. Obćenita je pojava, da je u današnjici izmedju vizije stvarnosti i tehničke realizacije pukla provalija. Mjesto toga nuždnoga jedinstva nastalo je razstrojstvo. Mjesto tehničke zaokružene izvedbe — u brzini nabačene slike poput skica. Mjesto savršene realizacije traženja i eksperimenti. Mjesto cjelovitosti — tek torza i nepovezane pojedinosti. Sve su to redom značajke današnjeg likovnog umieća. Suprot takovomu stanju upravo danas djeluje Velasquezova sugestivna moć. I to onim iztaknutim unutarnjim jedinstvom tehničke majstorije i savršenoga

slikarskog shvaćanja. To jedinstvo sugestivno struji sa svakog Velasquezovog platna. I nije bilo gotovo slikara, čiji je instinkt bio pravilno orientiran, da nije bio kad tad privučen po tomu velikomu magnetu, po tom velikom uzoru. Od množine velikih imena dosta je spomenuti Maneta, koji isto tako nastoji da ostvari tu povezanost i to jedinstvo u svom poslu. I u našem periferičkom razvitku, gdje je dilentatizam svemoćan, imamo svietle primjere u Račiću i Kraljeviću. I njima lebdio je taj ideal i taj uzor pred očima, ono jedinstvo izmedju tehničkog i osjećajnog. Tako imademo na velikom autoportretu Miroslava Kraljevića u pozadini ne baš slučajno stavljenu reprodukciju slike Velasquezovog Olivaresa. Istina, ta je tek naznačena reprodukcija na tom autoportretu, ali kao neko vjerovanje i izpoviest slikara, koji je taj klasični uzor svih istinitih slikara stavio u svoj autoportret poput emblema.

Ta naznačena reprodukcija na Kraljevićevom autoportretu čini se, da je replika Olivaresa, koji stoji u galeriji Dresdena. Prvotna slika nalazi se u lenjingradskoj Eremitagi i spada medju najizražajnije portrete Velasqueza. Velasquez je izradio više portreta Olivaresa, bilo u cieloj figuri, bilo samo glavu. Kod svih tih istih portreta naročito se iztiče poseban inkarnat. Doimlje se kao da je taj portret slikan bez boja. Put je tako realizirana, da se pravo ne može opisati na koji način je to izvedeno. Čini se, da je tek jednom bojom i njezinim niansama ostvarena ta glava. Ona je bezbojna, a uza sve to izražajna. O takvom načinu i o takvom koloru Palomino reče: »Boja je onda izpravna i istinita, kada djeluje onako, kako se htjelo, makar bi i sastojala ta boja iz sakupljene prašine na cesti. Podpuno jednako, kao što se smatra dobrim udarcem onaj, koji pogadja, makar kako je izveden«. Tim Palominovim riečima ocrtana je prigušena Velasquezova paleta. U njoj su sadržane najfinije nianse. Ta osebujna skučena skladnost boja je nesumnjivo novost za čitavo europsko slikarstvo. Prema tome je taj andaluzijski hidalgo prvi istinski Evropljanin španjolskog slikarstva. Evropljanin, koji je ostvario novu osebujnost, a tim izdigao ponajsnažnije izraz svoje zemlje daleko preko lokalnih granica svoje domovine i svog vremena.

Taj pravi Španjolac, kad su ga pitali što mu se svidja u Italiji u slikarstvu, odgovara slično Grecu, da ga čudi, da nisu slikari ni Michelangelo, ni Rafael. Suprotno njima iztiče slikare Venecije, a pogotovo princepsa slikarstva Ticijana. Sasvim razumljive takove izjave, i razumljive su simpatije Velasqueza za Venecijance. Afinitet je postajao izmedju Velasqueza i Venecije. Već prema razvitku Velasqueza shvatljiva je ta blizina. Kad je naime sevillanski mladi majstor došao na dvor u Madrid, tamo je našao originale pojedinih Venecijanaca. Još je prije djelovao na njega bivši djak Venecije El Greco. Velasquez je gledao njegove mistične vizije prolazeći u Madrid Toledom, a kroz svoga tasta Pacecha mogao je stupiti u vezu sa starim El Grecom. Kod Pacecha bio je Velasquez pet godina od 1613. do 1618. Kad se u 19. godini počeo sve više samostalnije razvijati, našao je mnoge zagovornike pomoću svojih obiteljskih veza. Kroz te aristokratske veze bio mu je i poravnan put do dvora. Grof Olivares, Fonseca, Francisco de Rioja, i druge važne ličnosti španjolske feudalne vlasti bili su zagovornici Velasquezovi, a njegovim su kistom svi redom u obliku portreta ušli u poviest umjetnosti. Upravo u vrieme preseljenja Velasquezovog dogodila se promjena na priestolju. Filip III. je umro, a na priestolje je došao Filip IV. Dolazkom novoga vladara došle su na vladu nove ličnosti, koje su bile u svezi sa Velasquezom. Tako je bilo i moguće, da je mladom 23. godišnjem slikaru sjedio novi kralj Filip IV. za model. Kad je ta kraljevska slika bila gotova i kad je mladi tako reći nepoznati slikar završio kraljev portret, nastalo je obće udivljenje. Sami dvorjani su izjavili, da nije ni jednog još kralja Španije nitko tako naslikao, kao što je to naslikao 23. godišnji Velasquez. A Olivares, najuplivnija ličnost u novoj dvorskoj garnituri, izjavio je, da nakon te slike treba sve ostale kraljevske slike ukloniti i da svakako treba tog mladića, kao dvorskog slikara uposliti jedino za kraljevske portrete. Ta Olivaresova sugestija, u stvari već gotova odluka i zapoviest, za čitav život Velasquezov bila je sudbonosna i odlučna. Prema toj odluci postaje 24. godišnji Velasquez slikarom najbogatijeg i najmoćnijeg dvora u Europi. Prije njega na tom istom dvoru izredali su se slikari kao

dvorski službeni slikari Sanchez Cello i Pantoja de la Cruz. Ti su bili slikari doba Filipa II. i Filipa III. Velasquez je izraziti slikar vremena Filipa IV. Svoju radionu imao je u samom dvoru u prizemlju, u onom dielu kraljevske palače, koja se zvala Casa del Tesoro. Tamo ga je kralj u toj radioni posjećivao i Njegovo Veličanstvo znalo je u te Velasquezove prostorije dolaziti nenajavljeno u svako doba dana. Filip IV. bio je svoje vrsti Schöngeist i prema tomu volio je i trebao je umjetnost na svoj posebni način. Kao vladar bio je slabić, koji nije nikad pravo znao stvoriti odluku. Bliedi bezvoljni kralj volio je liepe stvari, i o njemu pišu venecijanski poslanici svojoj vladi u Veneciju, kad javljaju različite stvari sasvim političke naravi, da se osobito razumije u procjenu slika. Takvo ocrtavanje Filipa II. po lukavim diplomatima Venecije nije ništa drugo značilo medju kićenim rečenicama, nego to, da se taj Filip IV. u ozbiljnije političke stvari mnogo ne razumije. Da je Filip IV. bio naročito sklon slikarima i da je volio slike, to mu je bilo već u krvi. Bila je to tradicija u vladajućoj obitelji. Sam dvor je bio krcat i prepun raznoličnim dragocjenostima i slikama, koje su bile sakupljene sa svih strana. Tako na tom dvoru bilo je izvrstnih slika iz Holandije i iz Francuzke, a ponajviše je bilo onih iz Italije. Uz slike bili su gobelini najvažniji i najviše vriedni, u tom neprocjenjivom umjetničkom blagu. Popisi i opisi iz tog vremena tvrde, da je madridski dvor posjedovao najljepše i najveće flandrijske gobeline. Dakle Velasquez kao 24-godišnji slikar ušao je u sredinu, koja je bila likovno odgojena generacijama najboljim i najvriednijim stvarima čitave umjetnosti Europe. Madrid je bio tada središte ogromnog imperija. Tamo su se u tim bogatim dvoranama sastajale niti ne samo velike svjetske politike čitavog globusa Europe i Amerike, već su tamo pristizali osim diplomata i političara umjetnici i literati iz čitavog tog velikog carstva. Dolazili su iz Flandrije, iz Sicilije, iz Burgundije, iz centralne Europe. Pojedina središta kao Napulj, Bruxelles, Firenza, Paris, Lisabon i Antwerpen bili su zastupani na tom dvoru po svojim najboljim predstavnicima. I naravno da je umjetnički centar tim prirastom još više porastao, jer se upravo Madrid za Filipa III. i Filipa IV. pretvarao iz neuglednog malog mjestanca na riečici Mancanares u veliko europsko središte — u središte ogromnog teritorija. U to se vrieme u Madridu gradilo velikom brzinom. Trebalo je ne samo običnih stanova, nego i mnogih palača, javnih i privatnih za one bogataše, koji su morali biti u blizini toga moćnog dvora. Šta više tržište je umjetnina bilo tada ne toliko jako u Italiji, koliko u samom Madridu. Zlato, koje je pritjecalo sa svih strana u tu novu centralu bilo je povod i magnet za pristizavanje svih mogućih trgovaca umieća. Kraj takvoga stanja bilo je u tom krugu mnogo ličnosti, čija je kritičnost i poznavanje umjetnosti bila osobita. A upravo za razvitak svake umjetnike periode je takav krug poznavalaca i kritičara često mnogo važniji, nego li autoritet bilo kako inteligentne pojedine ličnotsi. Za razvitak Velasqueza bio je takav krug poznavalaca i kritičara osobito odlučan i važan. Velasquezov naime razvitak nije moguć bio u Sevilli, ili recimo u Valenciji, ili u bilo kojem drugom mjestu Španije. Njegov je razvitak bio uvjetovan samom okolinom, i u sredini kakvu je predstavljao tadanji Madrid mogle su nastati tek one profinjenosti i savršenosti Velasquezova opusa. Razumije se samo po sebi, da i one najveće darovitosti, kad su osudjene živjeti u nekoj sredini, u kojoj nema nikakvog razumievanja i nikakve kritičnosti, moraju nuždno otupiti i zakržljaviti. Naprotiv, u sredini, koja to razumievanje posjeduje, darovitosti se mogu tek pravilno razviti. Velasquezov slučaj to najbolje dokazuje, a njegov razvoj može se ponajbolje shvatiti, kad se uoči, da je njegov rad nastajao ne samo u sredini kritičnoj i znalačkoj, nego da od svoga početka Velasquez radi i živi u prostorima, koji su snabdjeveni najboljim i najvrednijim slikama čitave Europe. I ti najbolji majstori čitave Europe gotovo diktiraju sa stiena mladomu Velasquezu, kako valja slikati i kako valja skladati svoje slike. Još više, te su slike od glavnih majstora bile i veliko mjerilo za sam rad Velasqueza. To su bili njegovi takmaci u godinama njegovog razvitka. Nije on možda te slike majstora kopirao ili imitirao, nego svi ti majstori bili su tomu majstoru tek podstrek, da ostvari što savršenije svoj izraz. U tim sjajnim prostorima dnevno je mogao suprotstavljati i poredjivati svoja shvaćanja

i svoja ostvarenja sa Tintorettom, sa Rubensom, sa Grecom, sa Holandezima i ocjenjivati vlastiti rad. U sjeni tih velikih majstora nastajala su Velasquezova savršena platna i rek bi da su ti davni klasični majstori kumovali, upravo promatrali njegov rad sa zidova starog madridskog Alcazara.

Prema tomu kreće se dnevno taj mladi sevillanski majstor medju samim gotovim slikama. Na svojoj slici »Las Meninas« naslikao je Velasquez i te dvorske prostorije, u kojoj su same slike. I na tom svojem platnu nije slikao možda svoju radionicu, već prostor dvora, koji izgleda, kao kakva galerija. 37 godina trajao je odnos dvorskog slikara i kralja Filipa IV. Velasquez je slikao Filipa još kao mladića, slikao ga zatim u različitoj dobi i u različitim kostimima sve do njegove starosti. Portretirao ga u lovačkom kostimu, u običnom, zatim u svečanom. Slikao njegov lik na konju, bez oružja i sa oružjem, čitavu figuru ili polovicu figure, ili samo glavu Filipa IV. I u toj galeriji Velasquezovih portreta Filipa IV. može se pače pratiti starenje Filipa IV. Ovalno se naime lice mienjalo. Visoko čelo, modrikaste oči, debele objешene ustnice, sve je to kist Velasquezov godinama fiksirao u bezbrojnim variantama. I čitava je historiografija jednog vladara nastala na slikama. Žive te varijante na platnima onim istim životom, kojim su živjele i u stvarnosti. Tako bar ti kraljevski portreti djeluju. Kod Velasqueza je granica izmedju oblika pretvorena u razliku tonova. Ostvarena je oko oblika aura atmosfere. I još više kao da se je iz te atmosfere sažela sama forma, kao da je iz neizrazitog izronila i izrasla pred našim očima. Jer na njegovim glavama nije samo igra sjene i svietla, što je vješto skrenuta u modelaciju, već je kod Velasquezove glave ona ista živost, što obujimlje oblike Vincia i kod Velasquezovih glava dielovi i djelići same žive atmosfere postaju pred našim očima svietlo i tama. Sam oblik raste ponajviše u najviše primjera iz neutralnog sivila. Taj isti oblik nije stiešnjen u granice konture. Tonski prelazi tvore živi inkarnat. Na tim je slikama doista ostvarena atmosfera. A na onim velikima izvedene su daleke perspektive karakterističnog španjolskog pejzaža. Dobar je dio Velasquezovih portreta slikan tako kao da je lik postavljen pred pejzaž.

Tako je mali princ Baltazar u lovačkom kostimu prikazan pred krajinom Guadarame. Karakteristično sivilo, toliko važno za Velasqueza, upravo majstorski veže jače šare u finu harmoniju. I tajna toga slikarstva je, da nisu možda lica tih likova svietla pred nekim tamnim pozadinama, već su se suprotnosti toplih boja sa likova stopile sa hladnim bojama pozadine u posebni sklad. Vještina je upravo nenadmašivo razpodielila istovjetna sivila medju druge prigušene boje. Te iste sive neutralne šare, čine prelaze u raznim kombinacijama i u raznom suprotstavljanju čas toplim i čas hladnim bojama. Medju sivim prelazima nalaze se akcenti jačih boja. I to daje tom slikarstvu neku naročitu silu. Akcenti živih boja uklopljeni su u prelievanju neutralnih tonaliteta. Taj način prigušene palete i način profinjenih akcenata u boji medju sivim predjelima izazivlje dojam, da postaju slike Diega Velasqueza sve više kolorističnima, što ih čovjek dulje promatra. Nianse tonova uz najveću jednostavnost su bezbrojne. Taj bezbroj tonaliteta oživljuje svaku pojedinost, a pogotovo to oživljavanje nastaje kod jednostavno nabačenih ruku i glava, — nastaje kod inkarnata, koji Velasquezovim načinom poprima osebujnu prozračnost. Njegova je paleta pojednostavnjena. Svaka jača boja kao da je iz tog profinjenog sklada izključena. Netko je taj način nazvao slikarskom komornom glasbom. Što se tiče boja, to bi odgovaralo, ali što se tiče postava i shvaćanja oblika, to ne bi bilo točno, jer su Velasquezovi oblici svi redom ne samo po svojim silhuetama ili dimenzijama, već po svom shvaćanju veliki. Velika forma je ostvarena, tako da djeluju na pojedinim platnima, a pogotovo onima, na kojima se izdižu velike tamne silhuete, monumentalno. Rano poznavanje najboljih primjera slikarstva, pomoglo je Velasquezu stvaranje čudesne tehnike. Recepti Pacecha, Grecova izkustva židkog namaza, Rubensova židka i briljantna tehnika, sve je to kod stvaranja Velasquezove originalne tehnike bilo prezentno. Sva ta velika izkustva služila su sasvim racionalno Velasquezu da izkristalizira svoju posebnu majstoriju, kako i na koji način može uljena boja na krhkom platnu ostvariti slikarske dragocjenosti i vrjednote.

Kad je 29-godišnji Velasquez dočekao u svom atelieru na daleko poznatog i slavnog Rubensa i kad ga je ovaj velikan i ovaj tehničar ugledao kod posla, prepoznao je odmah u njemu velikog slikara. I tada su te dvie sile europskog slikarstva onoga vremena mogle diskutirati sasvim ravnopravno o svojim djelima i tudjim. Ma da je Rubens bio stariji, postali su prijatelji. Pacecho zapisuje i to izričito iztiče, da se je slavni Rubens jedino družio s Velasquezom, kloneći se ostalih španjolskih slikara. Dapače, što je gotovo nevjerojatno, da je Rubens priznao, da je Velasquez najveći slikar, koji postoji i koji je postojao u Europi, kako to zapisuje Gaspar de Fuensalida. I kad je taj slavni Rubens, taj okrunjeni slikarski svjetski potentat, došao u Madrid, ne samo kao slikar, nego kao diplomat, on slika u Madridu čitav kraljevski dvor. U nekoliko dana, što boravi na tom dvoru kopira Rubens prekrasne Ticijanove slike, što su bile u Madridu. Te se kopije Rubensove svidjaju kralju više, nego sami originali. Svakako se mora iztaći, da one kopije Rubensove, koje je imao priliku pisac ovih redaka vidjeti, su uistinu više originali, nego same kopije, naravno, to nisu Ticijanovi originali, ali to su Rubensi, koji su možda simpatičniji i bolji, nego li sami Rubensovi originali. Svakako, da je na mladoga Velasqueza morao djelovati Rubens i njegov način, uza sve to što su to bile sasvim dvie suprotne prirode. Jedno je bio tipični barokni reprezentant, slavni potentat slikarstva, koji je kao neki suveren putovao Europom, a drugi je bio Velasquez, povučeni i mirni, skladni ponosni grand, koji nije mnogo polagao važnosti na blistavu patetiku, u kojoj se Rubens iživljavao. Rubens je bio čovjek za veliki sviet, za svečanosti, za slavu, za lovove, ljubavne pustolovine, diplomatiziranja, a Velasquez nasuprot bio je gospar, koji se klonio svega onoga vanjskog. On je bio jedino slikar svoga kralja. On nije tražio veliku publiku i sviet, on je imao svoj elitni zatvoreni krug, u kom se je kretao i koji je vrlo dobro znao, kakva je vrjednota u Velasquezu. Kao što se je kretao u ograničenom krugu, tako je isto ograničio svoje djelovanje. Ali u tom ograničenju, izveo je ono ponajbolje. Kad je Velasquez polazio prvi put 1629. u Italiju, bio je već savršen gotov slikar. On putuje

Italijom i radi u Italiji. Tako u Veneciji privlači ga Tintoretto. Tamo kopira u San Roku veliku Tintorettovu »Golgotu«. Već ta činjenica, da Velasquez kopira Tintoretta govori o Velasquezovom oduševljenju za venecijanski bujni i bogati kolor. Tamo u tim dvoranama Scuole di San Roco studira tajnu Tintorettove tehnike. I nekoliko samo karakterističnih djela Velasquezove ruke može nas uvjeriti, da se u Velasquezovom velikom opusu nije jedino sintetiziralo slikarstvo Španije, već da je u toj sintezi ujedno zbroj najboljeg slikarstva tadašnjeg doba. A ta velika sinteza nije možda kakav eklekticizam, već je nastala tako, da je taj španjolski grand, ta sumorna i šutljiva priroda, konstantno nastojala, da bi što većom lakoćom svladala i najteže zadaće. Ta lakoća svladavanja materije sigurno znači u neku ruku virtuozitet, kakvog je barok u mnogim variantama u Europi svojedobno ostvario. Nu, kod Velasqueza je bilo nešto više. Njegova je naime majstorija bila sredstvom izražaja i nije postala sama sebi svrhom, kako se to često dogadjalo u prošlosti i dogadja u sadašnjosti kod velikih i kod malih slikara. Taj veliki majstor ostao je uviek u jednakom i direktnom odnosu spram objekta, bilo kad je izradjivao velike slike, bilo kad je slikao sasvim malena platna. I kod najmanje stvari, kao što to pokazuju maleni pejzaži naslikani u Rimu u Villa Medici, ostao je Velasquez predani posmatrač objekta, bez ikakvog kalupa i manire. Taj veliki fenomen slikarstva pristupa objektu uviek svjež i čist. I kakvi god mu je zadatak, njegova su ostvarenja likovne velike vrjednote. Tako na maloj sličici parka Ville Medici može se reći, da po svojem zahvatu objekta sadrži već likovno čitav impresionizam, jer konačno i taj prikaz jednog diela parka, prikaz čempresa i kamene terase, vidjen je, osjećan je temperamentom i ostvarena je objektivna realnost jednako, kako su to i najbolji i najveći predstavnici impresionizma nastojali ostvariti 200 godina kasnije od Velasqueza. A zadatak je bila obična jedna veduta, koja je pod rukom Velasquezovom izrasla u jednokratnu likovnu skladnost.

Po sadržaju i po formatu one velike slike Velasquezove, nipošto se ne razlikuju u svojoj kakvoći spram onih manjih. U svima slikama redom, malim i onim velikima, slika Velas-

quez sve oblike obavijene atmosferom. Kao da luta svojim kistom uokolo oblika. Pod njegovom rukom radjaju se prozračne sjene i mekani prelazi. Oblici na tim slikama prelaze jedan u drugi. Oni se sljubljuju. Ton raste iz tona u neprekinutom živom toku. On ne prestaje, ne sudara se, taj tok povezuje sve: daleke poglede, ravnine, brda, nemirne silhuete bregova i sutonsko sivo nebo. Smirena harmonija bez ikakvoga rezkog i grubog akcenta. A opet ne može se kazati, da je taj živi tok izmedju pojedinih mrlja sama statika, naprotiv, u cjelini i u detalju osjeća se živost. Oblik nigdje nije oštro ograničen. Kad slika lice, ustnice, nos, oči, kosu, pa obrve, oblici su izvedeni od samih prelaza, jedan oblik se gubi u drugom. Raste mekano, bez nekih granica u drugi oblik i stapa se sa drugim oblikom. Takovo prelaženje tonsko i takvo živo prelievanje pojedinih partikula samog bojnog namaza tvori pokretnost. U nijednom slučaju Velasquezova forma nije forma plastičara, kao što je to slučaj bio kod Ribere. Svakako, te Velasquezove forme su pokretne, ali na sasvim drugi način. Nikad ne prelaze u dinamičnost i u patetiku, kao što je to slučaj kod Rubensa. Živost kao da je disciplinirana, a u tom živom toku postoji smirenje sklada, kako ga barok uobće ne pozna. Ta iztaknuta živost, pa ono stanje samog atmosferičnog i prozračnog, ne daje pojedinačne sažete obline, već daje cjelinu, stvara totalnost. Uz ostale primjere prikazi životinjski o tomu mogu ponajbolje njegov način pokazati. Ta živost omogućuje Velasquezu, da u svojim remek-djelima stvara ponajljepše i najizražajnije životinjske prikaze. Jer tko je slikao ljepše konje, nego don Diego Velasquez? Prikazi konja nisu možda na Velasquezovim slikama po formama skladni, nisu ni takovi, kakve ih je renesansa slikala, kao što to možemo pratiti kod Castagne, Mantegne ili Piera de la Francesca, ili kasnije kod Rafaela i još kasnije kod barokista. Velasquezov konj na malom infantu čini se, kao da je sasvim krivo zacrtan i da je nespretan, da je na tom prikazu naslikano neko neugodno trbušasto konjče, što sliči onim drvenim konjima na ringelspielima. To je u obliku, ali u prelievima boja, u onom odsjevu izmedju sjena i svietla svaki taj je prikaz pun živosti i skladnosti, možda još veće, nego li je to

lik samoga dječarca, koji jaše na konju. Posebno su poglavlje u Velasquezovom opusu glave konja. Kod tih prikaza kod tih slavnih detalja, kao da u Velasquezu nije samo rodjeni portretista infantkinja i gnoma, ljudske fizionomije uobće, već da je u prirodi Velasquezovoj rodjeni portretist životinjskih glava. Takvi su izražajni njegovi konji na portretima, takovi su likovi psetadi. Tkogod je samo jedared pokušao crtati bilo koju životinju, znat će ,koje su potežkoće kod takvog crtanja. A možda čitava poviest ne pozna istinitijeg i ljepšeg prikaza psa na poznatoj slici maloga patuljka. Taj ogromni pas naslikan je gotovo bez boja, ili bolje rečeno, naslikan je tako, da se ne zna s kakvim je bojama taj rezultat polučen. A ostvarena je ljeskava dlaka u tamnoj sjeni sa svim gotovo — nezamjetljivim niansama i preljevima. Široko teče potez kista, i kad promatrate to čudovište slikarstva, čini vam se nevjerojatno, da u toj širini poteza mogu biti te nianse, ti detalji, koji su u toj skladnosti, na tom živom a mirnom sklopu sjena i svietla. Velasquezova čudesna vještina i njegovo shvatanje stvorila je od tog prvaka ujedno i majstora nad majstorima u dječjem potretu. Ako je točno prema Ingresu, da je za svako slikarstvo i za svakog slikara portret kamen kušnje, to je za svakog portretistu portret djeteta jedan od ponajtežih zadataka. Nije samo naslikati diete kamen kušnje, već je to kamen, o koji su se i najveći slikari spotaknuli. Bilo da su zatajili psiholožki, bilo slikarski, bilo opet tehnički. Velasquezovi dječji portreti pripadaju medju one najljepše i najdragocjenije, što ih je uobće europsko slikarstvo ikada ostvarilo. Naravno, i oni divni portreti djece, od Cella, od Pantoje de la Cruz, kao i oni ponajbolji od Ticijana do Bronzina, od Holbeina do Rembrandta, svi ovi nemaju takovu draž i to slikarsku, kao što ju nalazimo kod Velasqueza. Na tim dječjim portretima kao da je ostvaren neki tihi i skladni lirizam. A medju tim primjerima ti najljepši portreti nisu možda portreti najljepših ljudi i djece, kako to reče Aretino. Tako u Velasquezovoj bogatoj galeriji dječjih portreta, njegove najljepše kreacije su portreti boležljive, skoro degenerirane djece.

Velasquez kao fizionomičar pročitao je knjigu ljudske fizionomije. Pročitao je ljudske maske, pročitao je lica, on ih nije uljepšavao, već je od realnosti ostvario sasvim lirski, ali i sasvim točni prievod teksta, što je zapisan u ljudskim fizionomijama. U toj Velasquezovoj galeriji stoje infanti i infantice, djeca i mladići, u nekoj ukočenosti, u nekoj ponosnoj distanci. Svi oni redom, bez obzira što su djeca, imadu naročito držanje, Španjolci zovu takvo držanje *sosiego* — ponosni su. Kaže se i onako za Španjolce »Stolz wie der Spanier«, a u istinu, to je narodna crta. To se može i u običnom životu još danas svuda primietiti. Ona naročita distanca. Tako na ulici i u družtvu, gdje god dolazite zajedno sa Španjolcima, osjećate tu ponosnu distancu jednog Španjolca spram drugih narodnosti. Toj distanci ne manjka ni groteska, i ona je neke vrsti naprčenosti. Te iste ljude vidjeti u privatnom životu, a ne u javnosti ili u družtvu, vi ih ne bi mogli ni prepoznati, takva je promjena na njima. Velasquez je tu crtu izvrstno pokazao. I to, da li slika prosjake, idiote ili kraljevske prinčeve, slika i pogadja tu narodnu crtu i tu izrazitu distancu, koju Španjolac svaki u svojoj prirodi, u saobraćaju, ne samo spram stranca, već i inače nosi. Sva ona živa bića, što ih je ruka Velasquezova stvorila, imadu neke istovjetne crte. Sva su ta lica u stvari jedan rod, ali svaki pojedini član toga roda napose je karakteriziran. Prva stepenica je za svakog dobrog portretistu iznači značajke, karakterizirati jednostavno lice. Svi ti infanti Velasquezovi, sve te Marije Terezije, Done Ane, Izabele i Marije Margarite, kuzeni i kuzine, svaki je od njih prikazan sasvim individualno. Svako je od tih neliepih, gotovo ružnih lica ostvareno kao pojedinačni poem, pojedinačni roman nekog tužnog života, što je trajao u mračnom španjolskom Alcazaru bez običnog veselja po svim paragrafima ukočenoga španjolskog ceremoniala. Te likovne dragocjenosti i te slikarske ljepote, što su ostvarene genijem, u stvari su prikazi nekih monstruma, nekih degenerika. Opus Don Diega nema stravičnih prikaza, kao što ih nose djela Herrere, Ribalte, Valdes Leala ili Ribere, već je u opusu Velasquezovom sadržaj morbidan. 37 godina živi slikarski španjolski hidalgo na dvoru i u tom mračnom prostoru gleda, promatra i fiksira

u svojim slikama naročiti sviet. I upravo istovremeno kad se taj slikarski fenomen svojim djelima uzpinje na one najviše razine likovnog umjeća, sjaj se krune kraljeva Aragonije, imperatora najveće svjetske moći lagano gasi. Španjolska monarhija prima upravo u to vrieme udarac za udarcem. Pokrajine — čitava se kraljevstva gube, gube se bitke, vojske i mornarice. To je vrieme sutona te velevlasti i u tom sutonu, kao da rastu one misteriozne Velasquezove nianse. Slažu se u njegovoj galeriji sasvim bolećive boje u prigušeni sklad. Ona crvena boja poput izbliedjele krvi, te ona sivkasta neizrazita boja bolesti, boja nezdravog inkarnata, boja bjelokosti i profinjenih nekih modrih žilica. Te harmonije, te prigušene ugodjaje mogao je samo slagati onaj, tko je predosjećao i slutio konac i smrt. Tako su ti čudesni Velasquezovi portreti postali otužnim simbolima slave, moći i bogatstva, koje prolazi. Kao što su boje dana, pa i onog sunčanog dana, punije, bogatije, konačno i finije prema sutonjim urama, tako su i boje i sklad na Velasquezovim slikama u biti skladnosti i boje, koji izriču i bilježe kraj jedne epohe. Te su boje i ti rafinirani ugodjaji nastali još u ono vrieme, kad su ogromna bogatstva, zlato, dragulji, biseri, dragocjene vriednote bile sve još na okupu u rukama te vladajuće feudalne skupine. Ali ta ista vladajuća sila, taj sloj ljudi bio je već izmoren. Taj je sloj ljudi već tipični degenerik. Zato su tužne i melankolične prikaze likova vladara, koji su htjeli još posljednjim svojim silama zadržati moć svesilne monarhije, u čijim granicama sunce nije ni izlazilo, ni zalazilo. Vrieme, kad je ta prva kolonialna velevlast, koja je vladala globusom, propadala. Možda za to na svim tim prikazima moćnih vladara i njihovih pomagača prevladava u toj ograničenoj paleti crno i crna boja. I nije medju tim likovima u toj galeriji sumornih likova samo vidljiva prije iztaknuta distanca, već su sva ta lica, naslikana ozbiljno. Pročitan je lik tih ljudi, tog čitavog stroja, produbljeno je i shvaćanje, jer iza mirne spoljašnosti, iza bliede puti stoji čitava životna poviest tih ljudi, tih žena, tih patnika i tih idiota. Majstor proniknuo je te pojedinačne poviesti, jer je taj impersonalni posmatrač ujedno i veliki psiholog. On svoje modele proniče. Iz knjige, što ju fiziono-

mija piše u naša smrtna lica, kao da je taj veliki realizator pročitao sve do zadnjeg slova. Za to i njegove slike valjda tako sugestivno djeluju. Na pr. u toj galeriji postoji jedna nezaboravna jednostavna figura u crnom. Kraj te crne žene je malo diete. Znadem po vlastitom izkustvu, da me je onomadne, kad su te slavne španjolske slike bile iz Prada izložene u Ženevi, ta crna jednostavna žena toliko privukla, da sam se neprestano danima vraćao toj slici. I težko je riečima prikazati to djelo. Život te žene i tog malog djeteta kao da je na tom platnu ne samo izpričan, ne samo iznesen kao dokument, već kao da je na tom platnu zaostala čitava sumorna priroda te crne prikaze i da sa istog platna ona sama kao neki duh zuri i dalje bitiše prikovana o to platno majstorijom. Svakako se mora još na toj slici iztaknuti ona sasvim naročita razlika u tretiranju odrasle osobe i malog djeteta. Ona blizost i udaljenost istovremena izmedju tih likova. Nezaboravna je ruka majčina, a još nezaboravnije zaplašene oči djeteta.

XVI.

Velasquezu bilo je ono dano, što drugim slikarima nije obično moguće. Pintor de la Camera reale vrlo brzo je svršavao svoje slike, ali su te iste slike ostajale neprestano u većini slučajeva uz njega na dvoru kroz godine, te je on bio u stanju pojedina platna mienjati i dotjeravati. To se zapaža na pojedinim platnima, čitave su partije preslikane. Te njegove slike bile su razmještene po svim prostorima dvora, a on je bio istovremeno ne samo službeni slikar kralja, već je bio i galerijski direktor svih slika koje su se nalazile u dvoru.

Velasquez kao upravitelj dvorskog umjetničkog blaga imao je brigu za sve slike, razporedjivao te iste slike, brinuo se oko eventualnih restauracija, a izabirao je za dvorsku galeriju nove umjetnine. U toj zbirci raznih umjetničkih djela mogao je Velasquez kritično posmatrati svoje vlastite slike, poredjujući ih najvećim europskim majstorima. Pa kad bi Velasquez nakon nekog vremena što je slike dovršio, primjetio nešto, što nije bilo u prvom zahvatu podpuno i savršeno, nastavio je na takvomu djelu slikati i nakon dugih vremenskih perioda. Pouzdano se znade, da je nekojim svojim slikama kasnije izmienio formate. Mienjao je na svojim slikama čitave pozadine, mienjao je i pojedine detalje, za to su njegove slike uistinu rezultat rada i kritičkog promatranja, koje je trajalo kroz dulje vremena. Više puta je razmak bio po nekoliko godina. Drugima slikarima nije se pružila takova prilika. Njihove slike odu iz radionica na odredjena mjesta i više slikar nema mogućnosti, da ih kasnije mienja ili dotjeruje, što je bio Velasquez u stanju tokom godina. Koliko puta tako se nadje slikar pred svojim vlastitim slikama nakon godina i koliko puta bi poželio dotjerati ili preraditi na tim starim platnima bar pojedine partije. Vrieme je naime ponajbolji kritičar. One pogrješke, koje se obično ne zamiećuju kod samog posla, jasno se vide nakon duljeg vremena. Tako je Renoir savjetovao, da se svaka slika, čim se završi, okrene k stieni, te da se ju opet promotri bar nakon mjesec dana. Ako se tada takovo naslikano platno ne uništi, tada je svakako dobro. Dégas je opet često tražio svoje već prodane slike natrag, da ih može prepraviti i popraviti. Ona stara uzrečica, koja govori, da su najbolje slike one, na kojima su spretno popravljene pogrješke dokazana je u podpunosti kod Velasquezovog dotjeravanja. Prema tomu se jasno vidi, da su Velasquezova djela nastajala kroz dulji period i nisu bila ta djela u brzini izbačena, već naprotiv, Velasquez je neprestano trajno ocjenjivao svoje stvari. Promatranje u razno vrieme i trajno dotjerivanje omogućilo mu je, da njegov rad dostigne konačnu visoku razinu. Velika kompozicija Velasquezova »Las Lanzas« je historijski prikaz. Prikazana je na tom velikom platnu predaja Brede, koju je nakon dugog obsjedanja španjolski generalisimus zauzeo. Obsjedanje Brede bilo je završeno 1625. Velasquez prikazuje, kako vojvoda Spinola dočekuje guvernera Brede Justina Nasavskog. Taj mu predaje ključeve grada, oko kojega su se vodile duge borbe. Već po samoj prirodi Velasquezovoj bilo je preodredjeno, da ta kompozicija bude sasvim jednostavna. Na njoj su jasni planovi, jasne su grupacije. Prikazan je susret dvaju protivnika, dvaju

svjetova. Lievo su Nizozemci, a desno Španjolci. Iza tih dviju grupa širi se daleka i velika brabantska ravnica. Na njoj vijuga desno rieka i poplavljeno područje u svrhu obrane; sam se strateški punkt — grad Breda, ne vidi se u cjelini, tek je pokazan jedan dio sasvim lievo na slici i to dio gradskih kuća i utvrda. Na tom dielu grada vide se požari i gusti tamni dim. Dva svieta, jedno je protestantski sviet, drugo je katolički, koji je u ovom slučaju pobjednik. I pobjednik se kod tog susreta sagiblje pobjedjenomu, da mu izkaže poklonom počast zbog hrabrosti i junačtva. U tim dvjema grupacijama različni su kostimi, a različni su i prikazani likovi. U srednjem dielu slike vidi se povorka brabantskih vojnika, kojima je španjolski pobjednik dozvolio izlaz iz Brede pod oružjem i sa razvitim zastavama. Odabran momenat tog historijskog prikaza, govori o ljudskom čuvstvovanju, koje je bilo prilično prirodi Velasqueza. Toj je tankoćutnoj prirodi bilo zadano naslikati ratni, vojnički prikaz. Sa mnogo takta je ta zadaća izvedena. Taj ratnički prikaz pod kistom Velasqueza pretvorio se u neku ruku u pomirbenu ceremoniju vojska, koje su se borile i medjusobno uništavale tjednima i mjesecima. Scena djeluje mirno, ujednačeno i skladno. Prikaz je bez običajnih baroknih pokreta i bez ikakve patetike. Prikazane su pojedine grupe, redom sami portreti. Ništa nije na tom platnu izmišljeno, sve su pojedinosti duhovito i vješto povezane i ugodjene. Pojedine grupe, kao i pojedini likovi, što su u prvom planu, nisu mnogo brojni, ali čitava se slika doimlje, kao da je to slika velikog broja vojnika i ljudi. Onih 28 koplja, po kojima se nadjelo i ime toj slici, »Las Lanzas«, stoje sasvim vertikalno i stvaraju privid velike povorke, a tek je u stvari pokazano sedam silhueta vojnika — kopljanika. Ugodjaj boja na tom jedinstvenom platnu podpuno je istovjetan, kao što je bio na Velasquezovim najvećim portretima. Slika ne djeluje šareno i čini se, kao da su te velike vojničke silhuete slikane u samim lokalnim tonovima, topli tonaliteti sprieda kontrastiraju hladnim u pozadini. Sve odiše nekim mirom, sve odiše nekom svečanom tišinom. Jutro je i kao da čitava priroda slavi svečanom tišinom zaključeni mir. Kompozicija ujedinjuje u sebi slikovitost i jasnoću prikaza. U razporedu

grupacija postignuta je ravnoteža. Sprieda su boje sočne, upravo pune, a u pozadini sasvim prozračne. Razmatramo li pojedina lica na tom prikazu, vidimo, da je svako lice različito od drugoga već po samom inkarnatu. Koncentracija je interesa na glavnim licima, a od tih se lica sve dalje umanjuje već samom kompozicijom interes. Točno u križištu diagonala tog platna naslikan je glavni pokret Spinoline desnice, kao najvažniji akcent. Upravo je ingeniozno postavljen na desnoj strani Spinolin konj, taj svojim pokretom naznačuje čitavo strujanje oblika prema dubljini. A taj prikaz konja je jedan od onih prikaza i od onih detalja, o kojima ni jedan superlativ nije kadar dostatno označiti riešenje. I težko je reći, što bi bilo ljepše na tom platnu, da li žive figure, da li oni uravnoteženi kontrasti svietla i sjene, što bezpogrješno izdižu pojedine grupacije i nose čitav ritam te slavne i na daleko poznate Velasquezove kompozicije. Likovno riešenje svietloga vojvode pokraj konjske glave stvara u prvom planu prekrasni akcent. Tomu akcentu na drugoj strani odgovaraju u tamnim toplim tonovima žive figure naklonjenih vojnika. Iz takve bi iste scene Rubens na pr. učinio čitav sabor mitoložkih figura i sigurno bi lebdjele božice i bogovi i gole žene kao neki simboli slave oko pobjednika Spinole. Kod Velasqueza od takove barokne patetike nema ničesa. Na njegovom prikazu tog historijskoga momenta sve je sama stvarnost. Netko je prigovorio da je Velasquezu manjkalo u njegovoj prirodi od one više sfere i da je taj veliki dogadjaj Velasquez prikazao suviše banalno. Takav prigovor je u stvari i neke vrsti pohvala, jer on ocrtava važnu i osobitu značajku Velasquezovog posla, a to je disciplinirano objektiviranje samog života, a ne objektiviranje bilo kakovih izmišljenih scena. Bojom je rečeno na tom platnu više i vrednije, nego što bi to bila izprazna slika, kakve ratne epizode. »Las Lanzas« nije u stvari slika predaje Brede, nego jedinstveni izraz sklada i izraz najvrednijih likovnih kvaliteta. Konačno Breda, vojnička slava, zastave, vojvode, Spinola i Justin, vojnici i častnici oko jednog i drugog, a konačno i moć španjolske monarhije — sve je to prošlo, kako je Valdes Leal predskazao u svojim funebraškim alegorijama. A Velasquezovo ostvarenje života, Velasquezova

umjetnost sve je to nadživjelo. I danas nas to platno ne zanima više kao prikaz predaje Brede, već nas privlači kao slikarska kreacija, koja se može uz najvrednije kreacije čitavoga globusa kao jednako vriedna postaviti. Slika »Las Lanzas« napose je privlačila stoljećima čitav niz slikara. Stoga i nije nikakvo čudo, da od te Velasquezove slike postoje bezbrojne kopije u cjelini ili u detalju, dapače i od onih ponajboljih slikara Europe.

Don Kihot nad Don Kihotima slikarstva gledao je i vidio, kako prolaze povorke, kako prolaze slave i veličine, kako se mienja obličje života. Njegova je snaga i njegova moć pretvorbe ostvarila čarobnjački novu prirodu i zaustavila vrieme. I njegov čarobnjački način umio je pretvoriti najgrublji motiv u čudesa slikarstva. Dok je kod Ribere na pr. prikaz bio robustan i nije prezao pred grubošću, Ribera je gotovo divljački slikao svoje prosjake i biednike, patnike i pustolove, Velasquez naprotiv kad slika prosjake, slika isto točno prnje i nosi točan tip na svojoj slici, nu, uza sav realizam, on izdiže takovu biednu odrpanu figuru na višu razinu likovnim svojim načinom. Realizam kod njega nije idealiziranje, ali je njegov način izdigao realizam u više i skladnije oblike. Prema tomu njegovi filozofi nisu lazaroni i banditi, kao što smo to vidjeli kod grubog naturalizma Riberina, već su to doživljene, proćućene istinite figure, toliko ljudske i toliko nama blize, a opet po svom sadržaju duboke. Obavilo je te figure lucidno saznanje genija pronicavošću i melankolijom. — Melankolija bila je družica Velasquezovog života. Sviet naime, u kojem je živio Velasquez, nije bio veseo. Casa del Tesoro u starom madridskom Alcazaru nije bio prostor ni mjesto za zabave ni za veselje. Tom radionicom i tim ateljerom nije ječao veseli, razulareni smieh. Čitav je taj Alcazar bio zavit sumornošću. U njem je gospodario slabić kralj, više neki degenerik nego slabić, po prirodi mušičav. Kraj njega bolestne i slabunjave infantice, patuljci dvorjanici, čankolizi, lakaji, idioti, dvorske budale, nakinđunreni grandi, što su se kretali dostojanstveno po ulaštenim parketima, izmedju intriga, podvala, komplota, afera, denunciacija, netrpeljivosti i nelojalnosti. Parket tog dvora

bio je vrlo sklizak, a zlatna krletka, u kojoj je dvorski slikar i galerijski direktor čamio decenijama, bila je u stvari jedne vrsti tamnica posred tužnog sjaja i bljeska svih mogućih bogatstava, koja su u te mračne prostore donesena sa sve četiri strane svieta. Sve to kretanje, sve te intrige, i to izigravanje malih i velikih, sve se to odvijalo po dvorskom španjolskom ceremonijalu. Sve se to odvijalo kao na kakvoj fantastičnoj pozornici, na kojoj se igrala trajno jedna te ista predstava, u kojoj su se tek mienjali pojedini glumci i statiste. U tim salonima i u tim dvoranama nisu se slavile onakove svečanosti, kakve je spremao Rubens u Flandriji. Medju tim mračnim zidinama, pod tim kamenim triemovima nisu se igrale vesele igre, prerušavanja, kakve su svojedobno priređivali mali dvorovi Italije. Na tom dvoru vladala je naročita stroga i neumoljiva etiketa. Sve je bilo okovano u lance naročitih obzira. Cieli život dvora, kao pojedinaca, tako i cjeline, trajao je u nekom sumornom nastrojenju. Kao da je nad tim čitavim životom lebdjelo nešto težko i mračno. Ni običnoga smieha nije bilo. Istinita i lažna moraliziranja i stroge prodike ječale su kraj polaganog, ali sigurnog propadanja moći i sjaja jedne velevlasti. Zato se Velasquezu sigurno moralo pričiniti kad je poslan u Italiju, kao da se oslobodio i preporodio. Mogu se zamisliti još k tomu sve one dnevne neprilike i sve one dnevne dužnosti kraljevskog slikara, koje je on morao na tom dvoru vršiti. Život tog slikara bio je istovremeno život kraljevskog sluge. Taj kraljevski komornik u crnom plaštu danima i tjednima kuca na vratima blagajne i moljaka, da mu se izplati plaća ili honorar, jer se to plaćanje obično zaboravljalo, i kao da je taj njegov honorar i ta njegova plaća jedino bila na papiru, na kraljevskom dekretu. Za Velasqueza prečesto bila je kraljevska blagajna ili prazna ili zatvorena, tako, da je mnogo uvaženi i mnogo slavljeni kraljevski slikar i direktor kraljevske galerije morao u svom stanu na Cale di San Jeronimo živjeti povremeno u podpunom siromaštvu. Ili je blagajna bila bez sredstava, ili je bio gospodin blagajnik kakvi presvietli hidalgo, upravitelj kraljevske kase Velasquezu nesklon, ili od Velasqueza povrieđen. Tako se je

moglo dogoditi, da se izplata Don Diegove, činovničke mizerije zatezala kroz godine. Prema španjolskom je ceremonijalu sasvim naravno, da Njegovo Kraljevsko Veličanstvo, koje je milostivo dolazilo dnevno, u Velasquezov atelјer zbog zabave, nije o tomu smjelo ništa znati. Etiketa ni dvorski ceremonijal nije dozvoljavao, da Njegovo Veličanstvo dozna, da kraljevski slikar živi u siromaštvu. U takvoj naime sredini značilo je biti kraljevski lakaj više, nego biti prvi slikar ne samo Njegovog Veličanstva kralja Castille i Asturije, nego i prvi slikar čitave poviesti umjetnosti.

U takvoj dvorskoj sredini bilo je vrlo odvažno slikati golotinju, makar i pod vidom mitoložkog prikaza. Bilo je odvažno, ako ne opasno, za to se može protumačiti, da je u čitavom djelovanju Diega Velasqueza najrjeđe prikazivanje nagog ženskog tiela. Riedak je primjer Velasquezova Venera sa zrcalom. To je ležeći akt, koji po svom stavu donekle sjeća na lik antiknog hermafrodita Borgezijanskog, čiji je lik Velasquez dao u Rimu odliti. I lice nije toliko važno na toj slici, koliko samo tielo. Lice je u zrcalu prikazano, a jasno pokazuje španjolski tipus, jer ti oblici Velasquezovi nisu ni u licu, ni u tielu bilo kako slični oblicima antike ili renesanse. To nago tielo je vitko, kao da je stvoreno za ples, elastično je i pokretno. Slikano je tako, da ponešto sklad boja sjeća na sklad slikara Venecije. Taj riedki prikaz nuditeta nalazio se je na španjolskom dvoru medju brojnim prikazima nagih tjelesa, što su bila izvedena od stranih majstora. Sveta je inkvizicija branila izlaganje takovih slika. Kazne su bile globa, izgon ili ekskomunikacija.

Ma da je u religioznom slikarstvu Španjolske sva sila prikaza golog ljudskog tiela, to je ipak dvorska etiketa, kao i čitava sredina zabranjivala prikaze golotinje. Zabraniti ih sasvim nije mogla ni sveta inkvizicija ni sredina, ali je ipak tim zabranama postignuto, da se u laičkim slikama dapače golotinja na čitavom području španjolske umjetnosti izključila. Taj riedki akt od Velasqueza slikan je sasvim židkim namazom boja. I on se razlikuje od drugih Velasquezovih stvari, u tome što je tehnički mnogo slobodniji, nego što su to druge slike. Početno u ranijim stvarima bilo je na Velasquezovim slikama jakog impasta i prema tehničkom obrađivanju, sličile su te stvari po tehnici na Riberu. Kasnije je Velasquez sve išao prema židkom i prozračnom načinu. Vrhunac postigao je Velasquez svojim platnom »Las Meninas«. Ta slika predstavlja i krunu čitavog rada Velasquezovog. Među djelima Velasquezovim to se djelo uviek ponajviše izticalo i najviše hvalilo. »Las Meninas« u prievodu znači dvorske gospođice. Prikazane su izabrane plemkinje, koje imadu čast i dužnost, da poslužuju kraljevsko diete — malu infantkinju. Te su menine bile izabrane izmedju najljepših i najotmenijih plemkinja čitavoga kraljevstva. Po različitim memoarima možemo si predstaviti, kakvu su to službu vršile te dvorske gospodjice. Memoiri Madame de Motteville opisuju scenu posjeta infantkinji Mariji Tereziji (i to je ona infantkinja, koju je postavio Velasquez u sredini na svojoj slici): »Nju poslužuju dubokim počitanjem, riedki imadu pristup u te prostorije. I bila je za nas osobita počast i dobrohotnost, da smo se smjeli zadržati na pragu njezine odaje. Ako infantkinja zaželi da nešto popije, donese paž (menin) čašu vode dvorskoj gospodjici, koja pred infantkinjom klekne isto kao i paž. Na drugoj je strani isto tako klečeća menina, koja infantkinji pruža servietu, a suprotno stoji i nadzire počastna dama«. Taj opis iz tog starinskog memoira mogao bi dobro poslužiti, kao neki vjerni opis Velasquezove slike. Podjimo redom od lika do lika, da vam tu slavnu i gospodsku skupinu predstavim.

Donna Maria Agostina Sagliento graciozno se klanja, maloj infantkinji Mariji Tereziji i pruža na zlatnom pladnju crvenu čašicu s miomirisom. Desno od infantkinje je u podvorenju Donna Izabela de Ayala y Velasco, grofinja od Fuensalida. Desno napried podalje od tog glavnog trolista stoje Marija Barbola i patuljak Nicolasico Pertusato. Taj patuljak dira svojom nogom divnu driemovnu dogu. U pozadini te grupe nalaze se senora de honor, Donna Marcella de Ullea kao opatica i jedan Guardadamas. Iza tih figura sasvim u dnu u drugoj prostoriji na vratima upravo je pomaknuo zavjesu Giuseppe Nieto, kućni kraljičin maršal. Na toj istoj stieni, gdje su — vrata, vide se u zrcalu njihova katolička Veličan-

stva, koja upravo taj čas zajedno milostivo poziraju dvorskom slikaru Velasquezu, koji stoji pred velikim platnom, držeći u ruci paletu, a na grudima mu križ Svetoga Jaga. On slika naime na to veliko platna sasvim službenu sliku Njihovih Veličanstva. Majstor se tu prikazao već u godinama. Stariji je to autoportret, portret asistence, nego što je onaj autoportret na slici predaje Brede. Ali na jednom i na drugom autoportretu naslikano je lice smireno i melankolično. Ima u tom autoportretu neka naročitost. Os očiju nije simetrična, ona je malo s lieve strane podignuta. I ta sasvim očita crtačka pogrješka daje tom licu pokretnost, kao da su se sad okrenule njegove poluzatvorene oči, te promatraju svoje modele. A tu sliku »Las Meninas«, koja je pred gledaocima, promatra kralj i kraljica sa svog podiuma, a ona u istinu ništa drugo ne čini, nego zrcali kraljevsko slikarstvo.

Što je ta slika? Da li je to rafinirana kompozicija, u kojoj je uhvaćena scena, savršeno uskladjena prema dubljini na temelju škrte palete? Da li je to izrez iz prirode neka moment-fotografija, koja je nastala prije, nego što se je otkrio fotografski aparat? Ili je to možda slučaj, koji je složio onih devet likova u savršenu sliku, a slikar je samo taj slučajni splet likova fiksirao na svoje platno? Ni jedno, ni drugo, ni treće. Istina, od svega tog troga ima po nešto u toj slici. Nu, ako smo po svemu dosad prikazanom shvatili majstora Velasqueza i njegov način, spoznat ćemo smjesta, da taj slikar istine, koji odrazuje stvarnost, ne komponira svoje likove na plošninu, kao da riešava geometrijski zadatak na osnovi simetrije, ili na temeljima kontrasta, već — čitavo njegovo nastojanje ide za tim, da bez nekih naročitih spona sasvim slobodno ostvari tielo u prostoru, i da to tielo, taj oblik ili više oblika, razriešenih i slobodnih u tonske vriednote, svede u živu atmosferu iz koje rastu oblici, nosioci svietla, polusvietla i punih sjena. Kad pod tim kutem promotrimo to djelo, tada ubrzo spoznajemo na tom platnu sasvim naročitu i novu pravilnost i zakonitost same skladbe. Vidimo jezgre svietla, suprotstavljene tamnim sjenama. Osjetit ćemo i veze izmedju tih veliko shvaćenih silhueta. Razabrat ćemo polusvietla, što iskre i što se prelievaju, kao pratnja glavnim

akcentima. Osjetit ćemo, da je upravo na toj slici nauka Leonarda da Vincia, po kojoj »rilievo« duša slikarstva dovedena do savršenstva. Vinciev naime »rilievo« traži od plošnini stvoriti dojam tiela, dojam oblika, koji se od te plošnine izdigao i koji je na toj plošnini oživio. To je za Leonarda da Vincia ljepota, prvo čudo svake umjetnosti. Savršenost tog čuda još više djeluje na »Las Meninas«, jer medju tim likovima nema nikakove namještenosti. Kao da su se slučajno ti likovi kraj štafeleja Velasquezova našli. Naime, ponavljam, Velasquez slika kralja i kraljicu, koji se vide pozadi u zrcalu na stieni, a kraj njega se našla infantkinja Margarita sa svojim dvorskim gospodjicama, svojom pratnjom, svojim paziteljima. Ona je središte pažnje, a ujedno i najjači akcent u prvom planu slike. Ta Margarita, infantkinja, jest dio slike, a opet je to slika za sebe. To je istiniti i vjerni portret, koji medju drugim portretima Margarite infantkinje, što ih je kist Velasquezov ostvario, najljepši i najživlji. Ovdje je savršeno ostvarena zbiljnost iz claire obscurea. U svakom svom dielu svuda titra i obuimlje oblike pomirena i skladna atmosfera, bilo da je to dio na kostimu, bila da je to svila, baršun ili dlaka, što se prelieva na psu. Kad dulje promatramo to sedmo čudo slikarstva i kad se zadubimo u detalje te slike, pogotovo kad zagledamo glavu Barbole, ženskog patuljka, sve više i sve jače izkače medju tim prozračnim tonovima živost same prikaze. Neke mrlje, neke sjene, neka — svietla skupljaju se tu pred našim očima, kao da žive, kao da se pomiču u stvarne oblike. To titranje, taj živi ton izmedju vrednota stvara čudo umjetnosti i čudo života, koje kao da se trajno pred nama obnavlja. Nazvali su tu sliku teologijom slikarstva. Još više evangjeljem slikarstva. S pravom bi se taj naziv mogao i danas upotrebiti, jer ta blaga viest slikarstva nije izrečena samo za vrieme, kad je Velasquez boravio na svietu, već je izrečena i za sva ostala vremena. Kad je Velasquez završio »Las Meninas«, udostojao se je kralj Njegovo Veličanstvo, vladar obiju Castilla, kralj Asturije i imperator obiju Indija, nagovoriti svog dvorskog slikara, inače maršala od kraljevske kamere, dakle svog kumordinera, te mu milostivo i dobroćudno primjetiti, da ta

slika, koja mu se inače mnogo svidja, nije podpuna. Kad dvorski slikar nije znao, što to na tom platnu za Njegovo Veličanstvu manjka, uzelo je Njegovo katoličko Veličanstvo samo kist i zamočilo u crvenu boju, te na prsima naslikanog Don Diega načinilo križ viteza Svetoga Jaga, kao najveće odlikovanje, a ujedno kao izpravak učinjene pogrješke, jer se taj melankolični slikar usudio naslikati sebe na istom platnu, gdje je prikazana kraljevska obitelj. Tek kao vitezu Svetoga Jaga pripalo mu je to mjesto. Sad sa vitežkim križem ili bez tog križa, bez odlikovanja, ili sa odlikovanjem Velasquezova je lucidnost ostala ista. Njegova je vizija zadržala svoju aktuelnost do dana današnjega. Po Velasquezu ostvarena galerija nije samo galerija grandioznih dokumenata sveobćeg ljudskog umieća, već je ta velika slikarska vidovitost stvorila slikarska vjerovanje, što kroz stoljeća odgovara bez pogrješno na pitanje što je pravo slikarstvo.

Kako već rekoh, tekao je život Velasquezov po španskom ceremonialu. I one nepravde, koje je doživljavao i te su tekle po tom istom pravilniku, a valjda i sama smrt prišla mu je po tom istom ceremonialu. Ali život, koji je ostao na njegovim platnima, jest iznad svih propisa i pravila bilo kakvog ceremoniala, iznad svih njegovih doživljenih zgoda i nezgoda, iznad hvala i iznad kudjenja i konačno i iznad nerazumievanja. Taj život sa tih neprocienjivih slika govori danas možda glasnije nego ikada, da je taj stvoritelj, taj genialni slikar kraljeva i prosjaka, infanta i patuljaka, generala i monstruma, infantkinja i zaostale djece, pjesnika i dvorskih budala, soldata i odrpanaca, filozofa i idiota, velika ljudska sviest, o stvarnosti o samom životu. Govore ta platna, da je taj šutljivi i u sebe zatvoreni grand slikarstva prozreo tu stvarnost i da iza svih tih maska njegove ingeniozne galerije stoji vlastita težka sjeta, ona malinkonia, u čiju je čast slagao tercine stravični Buonarroti. Malinkonia velikog individua, što stoji u čoporu sred krda, čovjeka za rešetkama, makar bile te rešetke i zlatne. A danas, kad živimo u vrieme, u kojem se guši kvalitet ogromnim kvantitetom, kad se postavljaju dogme, sile, čopora, horde i krda, kad živimo u sutonu, gotovo u likvidaciji svakog slobodnog i jačeg individualiteta, to znači, kad živimo u vrieme tihe likvidacije pravih kreativnih mogućnosti, zagledajmo se u bolnu masku Ninja de Valeca, u kojoj je magijski kist sažeo izraz bezpomoćnosti, ali i prezira. Uz lagani smiešak spram same stvarnosti, čiju je vjernu sliku za vječnost ponio jedan od najvećih slikara Don Rodriguez de Silva y Velasquez.

Dostignuvši Velasquez tu visoku razinu, te popevši se na same vrhunce, njegova majstorija postala sve laglja, ona postaje posebnim fenomenom. U tom fenomenu više nema virtuoznosti. On je već tako visoko postigao metu, da je iznad te virtuoznosti. Velasquezov impersonalan način otkriva značajke castillanske uznositosti, andaluzijske dobroćudnosti, fatalizam orienta, nonšalansu arapsku i sve se to u njegovom djelu stapa u jednu cjelinu, a sve se te značajke mogu u tom ogromnom amalgamu proosjetiti. Taj fenomen, koji nadvladava virtuoznost, kako je prije spomenuto, suvereno vlada tehnikom, koja je održala njegove boje prozračnim i svježim i nakon stoljeća. Nije Velasquez slikao na svietlim podlogama prima, kako neki misle i kako slikari govore, on je na takvim podlogama slikao ponajprije pripremu u neutralnom tonu, većinom u sivom, i tu pripremu je slikao široko i sasvim žitko. Priredjivao je svoja platna poput velikih skica, da ih onda završava ostvarujući sjene židko, a svietla nešto pastoznije. Tako na njegovim pojedinim slikama čitavi su dielovi samo prvotna siva preparacija. Mnogo boja njegova paleta nije poznala. Par zemljanih boja i crvenilo bila su mu glavna sredstva, dok je modra boja vrlo riedko upotrebljavana, a mjesto nje odlučnija je crna boja u bezbrojnim niansama. Smjesa biele i crne boje često mu je nadomještala modru boju. Bio je gospar i po svojoj paleti, ne samo po svom načinu. Impersonalan njegov način najviše se izdigao u onim najboljim stvarima, koje su nastale u vremenu izmedju Cervantesove smrti i Calderonove. Izmedju tvorca fantastičnog romana i tvorca španjolskih drama. U njegovoj umjetnosti nema ni fantastičnog opisa, nema ni dramatskog zahvata. Ali u toj umjetnosti živi ona ista priroda, onaj isti duh, što je prožeo djela tih velikih Španjolaca. Kod Velasqueza duboko psiholožko poniranje

gdje je prodkano ironijom, nije nigdje preraslo vrednote plastične. Ono je gotovo uviek spontano sakrito pod igrom niansa i to igrom sjajnom i preciznom, koje su radjale nesravnjive harmonije. Upravo ta profinjenost niansa u posljednjoj fazi Velasquezova djela ostvaruje tankoćutne slikarske vrednote. I to ne možda na manjim platnima, nego upravo na ogromnim. Jedno takvo platno su »Las Hilanderas« (tkalje). Na tom velikom platnu prikazana je radiona, gdje se izvode gobelini. Flandrijski gobelini iztisnuli su posvema svaku domaću industriju, ali uza sve to ta domaća industrija gobelina, ipak se je održavala kako tako u Salamanki, a prenesena je uz kraljevsku pomoć u Madrid. Prostor prikazane radione na Velasquezovoj slici liči na prostor kakve stare kapele sa absidom. Slika je ingeniozno sastavljena i ona je u stvari dvostruka: jedno je plebejska i to ona u prvom platnu, gdje tkalje spremaju material, a druga je aristokratska, ona je izdignuta. Te dvie slike u jednom su kao prikaz partera i pozornice. Na samoj pozornici obješen je gobelin sa mitoložkim prikazom, a izmedju tog naslikanog partera i pozornice čini se, kao da imade i orkestar. Lieva dama stoji pokraj naslonjenog kontrabasa. Te plemkinje, te španjolske donne ušle su u radionu, da pregledaju novi gotovi gobelin. I dok sunčane zrake s lievog prozora stvaraju svetačku auru oko njihovih glava, ljeskaju se boje na svili njihovih odjeća i prepleću se sa tonalitetima samoga obješenog gobelina. Slično kao kod »Las Meninas« i kod tog prikaza slika je u slici. Zanimljivo je, da u tom sklopu od osam likova nema ni jedne figure, koja bi bila glavna. Najvažnije čini se lice je u tom sklopu samo svietlo. Tako i to svietlo najviše veže naš interes. Ti likovi puni refleksa valjda su na tom Velasquezovom platnu jedino zbog svietla. I na toj slici može se prosuditi kako je duboko zahvatio Velasquez u slikarske probleme na optičkom području. Sunčane zrake padaju na gobelin i ne znate, da li su utkane figure žive ili je to samo sunčani preljev. Prska vam tako svietlo i obuimlje forme, stvara dubljinu, stvara atmosferu punu iskričave prašine sunčanih zraka. Tri donne u svili, kao da traže nešto, pa su ostale u dvoumici, jer im je

valjda otišao tumač ili pratilac, koji im je htio protumačiti draži gobelina. Izmedju te svietle grupe neke sunčane simfonije i prvog plana stoji neutralan sivi zid. Taj glavni prostor bio je zbog topline zasjenjen i tkalja lievo pomiče crveni zastor prozora, kroz koji pada svietlo na figure prvog plana. A najjače su osvietljene divne ruke tkalje, koja radi na desnom kraju slike. Ona namata klupko jedinstvenim pokretom, kraj nje je spustila košaru sa predjom mladolika tipična Španjolka. Tu tkalju neki su htjeli prepoznati kao model Velasquezove Venere pred zrcalom. Izmedju dviju tkalja sasvim napried postavljena je u polusjenu treća tkalja, neko maleno curče, što češlja vunu. To nije lik, to je tek u polusvietlu silhueta, obrisi su se njezinog lica sasvim sljubili sa okolinom. Takovim je načinom i tom optičkom varkom polučio slikar, da je ono sunčano svietlo u pozadini postalo još jače, intenzitet je podvostručen. Dok je kod »Las Meninas« gubilo se svietlo spram pozadine, kod ove se slike kombiniraju dva svietla, svietlo iz dubljine postaje glavni akcent tog pokretnog sklada, dok refleksi i to oni indirektni, poigravaju kroz to platno a sunčani pramovi, zlatni i topli prosijavaju hladno modrilo. A sjena sva je u toplom crvenilu. Od Velasqueza nije još ni jedan kist tako naslikao sunce. I Justi pravo kaže, kad izriče, da je na toj slici samo sunčano svietlo postalo slikom, a sama slika vizijom. Osjeća se, da je tim svietlom ostvarena kroz fine nianse muzikalnost šara.

Tako smo prošli od onih početnih tamnih slika Velasquezovih do ove sunčane, koja je od svih slika ponajviše izpunjena pokretom i važila je od uviek kraj »Las Meninas« kao najoriginilnija Velasquezova slika. U redu tih jedinstvenih i jednokratnih kreacija čitavog europskog slikarstva stoji kao posljednja slika pustinjaka svetaca. I ona je privlačiva, i moguće da u njoj, na njezinom platnu ima još više sugestija, nego na drugim. To platno je jedne vrsti oproštaj Don Diega sa svietom. Ribera je potonuo u neznano kao pustinjak sasvim skršen pred smrt. A ovaj šutljivi hidalgo za svoj Adieux slika pustinjake, izposnike, što ih hrane ptice nebeske u slobodnoj prirodi. Od svih njegovih slika možda mi je bila ta slika

lično i ponajbliža i najdraža, jer je tu u toj slici nešto od one izpoviesti i nekog tužnog memoara pod religioznim motivom od izpoviesti jednog velikog života u zlatnom kavezu, čija je težnja bila daleka prostornost, daleki pejzaži i daleki horizonti, kao i ono predanje sasvim duboko toj prirodi, zelenilu dolina i bregova i tmastom nebu, kako ga je samo mogao stvoriti kist velikog Velasqueza. Predanje i ujedno oslobodjenje svega onog, što je taj život sapinjalo u ceremoniale, etikete, položaje i družtvene kaste. U toj je slici taj nenadmašivi magijski kist sažeo toliki izraz bezpomoćnosti, ali i čežnje nad samom stvarnošću, čiju je vjernu sliku za vječnost svojom kreativnošću ostvario. Na koncu valja nešto reći o njegovoj smrti. Umro je navukavši prehladu kod puta po Pirinejima, kud je morao ići kao kraljev činovnik, na zaruke infantkinje. On je morao tamo služiti kao scenograf kraljevskih svečanosti. Svečanosti su se odigravale na granici izmedju Španjolske i Francuzke. Umro je u težkoj bolesti u 61. godini godine 1660. Sedam dana poslije njega umrla je njegova udovica rodjena Pacecho. Iz tog braka kćerka bila je udata za slikara Juan Batista del Maca. Taj brak je bio blagoslovljen djecom. Maco je bio Velasquezov djak i u službi nasljednik. Drugih djaka i učenika nije Velasquez imao mnogo. Taj fenomen obćeg slikarstva španjolski su zvali »Pintor del Rey« ili »Rey de los Pintores« (slikar kralja i kralj slikara). Taj kralj slikara nije ostvario neku naročitu školu. Ostali su poslije njega razni i daroviti, i manje daroviti njegovi djaci i sljedbenici. Medju njima Cerezo, Esculante, Juan i Francisco Rizi, Polo Pareja, Careno i Claudio Cello. Mnoga djela od tih držana su za Velasquezova. Naravno ni jedan od djaka nije približno ni dostigao u radu samog Velasqueza. Ti njegovi sljedbenici znače silaz sa onoga vrhunca, dokle je doprlo genialno djelo Velasquezovo. To opadanje vrši se sve dalje od smri Velasquezove kroz čitavo vrieme do vulkanske provale, koju nosi pojava Francisca Goye.

XVII.

Escorial, 25. X. Silla del Rey.

Sjedim kraj kamenog stolca Filipa II. Na uzvisini, sučelice Escorialu. Uklesano je to kameno priestolje u živu pećinu. Naokolo tišina — čuju se samo od vremena na vrieme iz daljine udarci odbijača na vagonima kao na Savskoj cesti u kasnim noćnim urama.

Jesenje popodne, sivo i olovno nebo. Daleka perspektiva kastiljanske pustoši, pješčara prazna širi se prema zavješenim horizontima. Nizko grmlje, malena goluždrava stabla i u pozadini hladno modra kulisa Guadarame. Sa te kamene uzvisine izgledaju uokvirene terase Escoriala kao velike stepenice; na najgornjoj počiva kamena prizma same zgrade. Mrka i tamna vjekovna patina dvora slaže se harmonično sa tim tužnim i beznadnim pejzažem, gdje su španjolski vladari podigli sebi svoju rezidenciju.

Sa tog kamenja, nekih primitivnih formi, promatrao je bliedi Filip II. kako mu grade palaču i grob. Po ovim je kamenim pločama tuckao crnom palicom, urešenom bjelokosti, kad je smišljao, kako će kazniti te otrovati svoju ženu Izabelu Valois i svoga brata Juana d'Austria, pobjednika od Lepanta. Ovdje je podpisivala njegova blieda, fina ruka krvne osude protiv heretika u Nizozemskoj; ovdje je divljao vladar, u čijoj vladavini nije sunce zalazilo, kad su mu bojažljivo javili propast nepobjedive Armade. Po toj sivoj ravnici bludile su mutne oči njegove i tražile u magli tok Manzanaresa kao na kakvoj starinskoj geografskoj karti, kad mu je glavni kancelar pružao pergamen sa osudom don Carlosa, vlastitog sina. Ovaj kamen bio mu je podnožak. Krvavo golemo kamenje, izraslo u grandioznom tragičnom dekoru, vidjelo je mnogo, čulo je lakoničke rečenice inkvizitora, koji su tražili od katoličkog kralja glave, živote i duše nevjernika. Vidjelo je i čulo mnogo.

Tamo dolje po toj kastiljanskoj ravni prošetao se i vitez tužnog lica na Rozinanti i don Ignacije, sveti oficir, jašio je ovom ravni, i don Juan, divni mladić, osvajač žena, prolazio je tuda. Razbludnik i svetac. Čudna zemlja, u kojoj je moguće

u isti čas biti realist i mistik, u isti čas zrcaliti okolinu i sanjati.

Treba se sjetiti »Vježbi« sv. Ignacija i njegove mehanike osjećanja i oduševljenja, da se shvati taj karakteristični dodir senzualnosti i mistike. Ovdje, na tom mjestu, pred tim velikim i dalekim horizontima sa sjenama španjolske prošlosti, objasnilo mi se, da je samo u ovoj zemlji kontrasta mogao barok postići svoj čisti i podpuni izraz. L'infini dans une sensation! (L. Gillet).

Kada se već činilo, da je epopeja klasičnog španjolskog slikarstva izpjevana i da je to slikarstvo u propadanju, u punoj dekadenci, izkače od nekale sa aragonskih brda divljak suludog temperamenta — i slika! I izbacuje čuda, najšpanjolskije slike, a u isto vrieme ponajviše ljudske. Reže kao u konvulzivnom grčku u bakar sviet fantazije i realnosti. Reže i crta moderni pakao, modernu ljudsku komediju. Proživljava tri generacije, a prebacuje vjekove. I s njim se zapretana vatra na posvećenu ognjištu slikarstva u Španiji pretvara u ogromni plameni stup, koji svietli stoljećima.

Madrid, 26. X. Prado.

Kopiram Goyu, već nekoliko dana. Kraj »Saturna«, koji ždere svoju djecu, sliedim poteze velikog čarobnjaka. »Vještice« se kese na mene sa desnog zida. Obično je ta dvorana bez posjetnika, to su dolnje, neugledne prostorije Prada. Upravo kopiram pozadinu na Goyinom »Dvoboju«. Kad slika pejzaž, brdine i šume, mirno mu potez teče po platnu, kao da iz sjećanja polagano izazivlje vidjeno, ruka mu ne drhće, ali čim počinje da slika grupe, ljude, konje u trku ili borbu, kist mu nervozno udara po platnu i kao da se on sam bije, kao da on sudjeluje pri tom, i potezi su bačeni na platno kao udarci mača ili bodeža. Upravo ovaj konj, koga sad prenosim, podpuno je neanatomski, ali zato svaka čestica boje uznemireno nosi ritam pokreta; isto tako je sa naborima onog šala na figuri žene, što sam prije toga kopirao. Sve je pokret, svuda je impresionistička atmosfera. Sve je slikano iz temperamenta.

Neke stvari ovdje i nemaju boje, nego su izvedene sa jakim kontrastima sjene i svietla, gotovo su već čiste grafike. Ovdje je i većina crteža za »Caprichose« i »Desastros de la guerra«. Kad gledam te crtarije, koje su mnogo ljepše nego gotove gravire, čini mi se, kao da ih je crtao čovjek, koji je vidio i prošao sve strahote prošlog svjetskog rata. Silovanja, grozote, krvoprolića, lješine, vješanja i mrcvarenje ljudi. Groteske i obtužbe, karikature i krvavi smieh. Gorki smieh, koji guši suze i šiba stravično glupost nasilja i nepravdu.

Madrid, 27. X. Prado.

Premoren, neizspavan, lien, danas mi se ne radi. Šećem dvoranama Prada, ne gledam slike, promatram posjetnike i turiste. Većina ih studira Baedecker. I kad su se uvjerili, da su uistinu slike na onom mjestu, kamo ih je smjestio Baedecker, zadovoljno odilaze na daljnju kontrolu. A ako su gdje ti znatiželjni turisti odkrili, da manjka prema Baedeckeru koja slika, jadni pazitelji ne mogu se dosta natumačiti, zašto nije slika tamo, jer upravo onu sliku svi hoće vidjeti, koja momentano manjka, a valjda se čisti. Svakako su medju tim raznim posjetiteljima galerija Englezi najdražestniji. Obično hodaju po galerijama u grupama. Kao veliko krdo, koje se kupi oko ovna predvodnika, tako se i oni otvorenih usta kupe oko mudrosti službenih cicerona. Zasebno su poglavlje ti blaženi ciceroni! Govore svašta. Da tumače i objašnjavaju obično krivo, poznata je neškodljiva stvar. A način, kako govore, redovito je zabavan. Ima ih takovih, koji s velikim patosom, sa uživanjem i cielom skalom finih niansa u glasu sasvim teaterski objašnjavaju platna i pred nekim majstorskim djelima, koja su štampana u Baedeckeru debelo, padaju u ekstazu. Možete vidjeti kod te ekstaze cicerona, kako ozbiljno sve stare Englezkinje namještaju cvikere, podcrtavaju po svojim vodičima i dižu glave kao po komandi, da vide umjetnost. I kad je cicerone završio svoju tiradu, nastaje pauza, kratko nakon toga, slušate u koru zadovoljni: »Ah, yes!« cieloga krda. Povorka se vpućuje dalje, nizke pete toptaju.

Idem za njima, jedno malo englezko djevojče, liepo, plavo i strojno kao dječak, zaostalo je, ali ne smije promatrati samo slike, mati ju vuče dalje. Tako smo prispjeli do Goyine sale i upravo se cicerone namjestio pred »Majom« u pozu i počeo svoje predavanje šaptom kao da će odati veliku tajnu, kad se cielo krdo uzkomešalo, uzbunilo i zagrajalo »No, it is to shocking. We will go to Murillo!«

Jest »shocking« uistinu ta divna »Maja«, i ona odjevena, i ona naga. Dvie su slike iste žene u istoj pozi. Ne znamo u prvi čas, koja je ljepša, koja je zamamnija i koja je više žena? Postoji legenda, da je Goya, da prevari muža, kad je ovaj tražio da vidi sliku sakrio onu nagu i brzo naslikao onu odjevenu, samo da muž ne vidi, da mu je žena pozirala naga. Pričaju, da je to bila kneginja Alba, dok drugi tvrde, da je to bila ljubovca Godoy-a, ljubavnika kraljice Marije Lujze. Sve te priče i jesu i nisu vjerojatne. Uostalom, kako bilo da bilo, ta je lutka divna!

Svakako je prije nastala »Maja vestida«. Osjeća se i vidi se po cielom načinu. Ona je neposrednija, jača u boji i izrazitija. Vidi se jasno, da ju je slikao u punom i živom interesu, improvizirao, omadjijan i opijen ljepotom modela. Izradba i struktura slike odaje, da je sve te boje, linije i plošnine rodila razbuktana erotika. Svaka mrlja, položena na to platno, znači uzavreli cjelov, svaka linija je diagram strasti, a prozirni kostim, prozirno velo oko bjelokostne puti toga magičnog idola obavija i izpovieda razbludno maženje i draganje. Ružičasti empirski pojas kao da nosi na sebi znakove strastnog zagrljaja.

Žuto crni bolero na podignutim rukama čini jaki koloristični akcenat prema svietlim i prozirnim pantalonima i takovoj istoj košuljici, obuimlje garavu razbarušenu kosu i daje pozadinu zajapurenom licu, iz koga vire u isti čas i prazne i duboke caklėće se oči. Oči vampira! Jest, to je žena u svoj svojoj biti. Velika tajna, orudje sotone, vrata paklena, zamamna vještica, po kojoj dolazi sablazan na sviet, zamka demona, velika razbludnica Babilonska na škurim vodama i — vječna iluzija i vječna želja. Maja!

Naprotiv »Maja desnuda« slikana je mirno, kanda nekako umorno. Od gležnja do bokova prema grudima tielo je modelirao točno hladni promatrač; gotovo akademski suhoparno kolorirani su pojedini dielovi. Jastuci su divana sa svietlom prevlakom uredno i koketno namješteni. Sve je točno i mirno, nema ničega uznemirenog i uzavrelog. Pa i iste oči, te tajanstvene žene ne kriese se toliko kao na onoj prvoj slici. Kosa je uredno složena u uvojke. Ustnice vlažne i požudne, izazivačke na prvoj, na drugoj su slici nekako suhe i namještene. Demonske privlačivosti nema ta gola Maja, ona je bez svake tajanstvenosti. Malo umorna i liepa gola gospodja pozira galantnom slikaru, a galantni slikar nije više ni toliko interesiran ni toliko vatren, kao što je bio kod slikanja prve slike.

XVIII.

Pojedini španjolski umjetnici izticali su se u poviesti i umjetnosti kao tumači Španije, nu njih se više izticalo kao individualne velike pojave, a ne kao pojave, koje su najočitiji predstavnici sasvim osebujnog likovnog razvitka. Tako se je dogodilo u velikoj većini prikaza španjolskog slikarstva, da je to osebujno slikarstvo gurnuto u uzki okvir baroka, i kao takovo dobilo svoju obću oznaku. Ma da je jasna razvojna linija od primitivnoga pradavnoga kolektivnog izraza preko romanike i gotike sve do baroka, u kojoj je fazi taj osebujni narodni izraz dostigao svoj najveći uzpon. Nu, promatrajući taj uzpon i te vrhove, na pr. promatrajući djela Velasqueza, može se zapaziti uz sve stilske oznake baroka, kako su Velasquezova ostvarenja u svojoj biti što više u neku ruku negacija samoga baroka. Već taj veliki slučaj tumači, da su stilne oznake nedostatna sredstva, da se u podpunosti obuhvati i protumači jedna velika pojava likovnog svieta, kao što je to bio Velasquez. Naprotiv takovu likovnu pojavu moći ćemo prije obuhvatiti i razumjeti, kad ju shvatimo kao dio, koji organski raste iz cjelokupnog razvitka: od početnih faza preko svih razvojnih stepenica do velike rezultante. Kod takovih velikih sinteza postaje umjetnička vriednota najbolji i naj-

vjerniji tumač posebne sviesti i izraz likovne posebne volje. Točno isto tako je i sa Goyom. Taj je osebujni slikar i grafičar cjelokupne ljudske umjetnosti pogotovo primjer, kako u djelu jednog velikog majstora izražava se posebno urodjena sviest i volja čitavoga kolektiva. U Goyi je cjelokupna španjolska likovna posebnost našla svoje veliko ostvarenje. Francisco Goya je jedna od najoriginalnijih ličnosti čitavoga španjolskog razvoja. Nesumnjiva je on i velika internacionalna likovna vrednota, nu, do takove vrednote ne bi bio dopro, da nije Goya ujedno najšpanjolskiji slikar, samo tako je mogao elementarno zahvatiti u bit španjolskog narodnog duha i izraziti posebnosti i osebujnosti. S njim upravo postaje još jedared španjolska umjetnost izraz i dokumenat u najpodpunijem smislu. On je prije Španjolac, nego što je slikar. I tko bi želio ne samo duh onog vremena, već duh same cjeline obuhvatiti, taj se ne treba obraćati, kako duhovito tvrdi Nemitz tadašnjoj arhitekturi ili glasbi, ili književnosti, taj mora početi umjetnošću Francisca Goya. U Goyi prepoznaje se Španija — Goya je Španija. U Goyi prepoznaje Španija sama sebe. Na njegovom licu, na njegovoj zemnoj maski urezan je tekst, koji nesumnjivo valja pročitati prije, nego što se pristupi prikazu njegovih djela. Sasvim osebujna maska iz koje vire mačje oči. One su usadjene u lubanju buldoga, jakih čeljusti. Gledale su te oči kroz 80 godina ljudsku komediju u svim mogućim pojedinačnim i skupnim scenama. Te su oči gledale i vidjele ludjački ples ne samo oblika, pratile su nemirnu farandolu kao predstavu na pozornici i iza kulisa. Promatrale su taj sumanuti sviet u polutami i u punom svietlu. Jer kolikogod je Francisco Goya bio i sam akter u tom nemirnom kovitlanju, u tom plesu kasnog rokokoa on je uza sav nemir promatrao točno i pronicavo. Iza izživjelog lica starog Lovelasa i Don Juana pod mrzovoljastom staračkom maskom krio se duh, koji je reagirao na zbivanja uokolo sebe, t. j. na onu nemirnu stvarnost, kao najtankoćutnija seismografska aparatura. A kako su se u vrieme života Goyinog odvijala zbivanja ne u malim pokretima, ili malim slabim kretnjama, već su to bili golemi pokreti i još veće kretnje, to je razumljivo, da je ta tankoćutna aparatura, što je značio Goya, izskočila iz svojih

običajnih ustaljenih smjernica, te je reagirala divlje, bez reda, a naravno i bez nekih preuzetih konvencija. Te tim više, što je taj duh bio snabdjeven fantazijom, koja je kadra bila stvarati svjetove. Kako sam Goya kaže: »Fantazija bez razuma stvara nemani, u zajednici sa razumom radja instinsku umjetnost, te stvara čudovišta«. U slučaju Goyinom dogodilo se jedno i drugo: Čudo istinske umjetnosti i tvorba nemani. Taj duh prolazio je tokom svoga života kroz 80 godina razne faze, prošao je kroz razne stilne osebine. Nu, nisu li te stilne značajke sekundarne važnosti? Barok, rokoko, klasicizam, empir, konačno i romantika. Sve je to Goya doživio i prošao. Kao mladić radio je još u Madridu kraj Tiepola, a u Parizu doživio je 1.825. u salonu Delacroixa i to doživio toga romantičnog predstavnika u svojoj 80. godini. Razponi su tih doživjelih faza veliki. I njegov je opus ka okakav veliki most. Spaja XVII. viek, još viek Velasqueza sa novim viekom prošloga stoljeća. On je ujedno most spram Delacroix-a i svih ostalih velikih francuzkih majstora, koji su izilazili iz Delacroix-a. Prema tomu je taj fenomen u neku ruku posljednji stari majstor, a ujedno i prvi moderni. U njegovim djelima, osobito u onim početnim, živi XVIII. viek. Kad se promotre Goyine rane crtarije i mladenačke slike, osjeća se i po pokretu i po razporedu i po bojama blizina Lancretu i Watteau-u. Na njegovim se takovim nacrtima, gdje su prikazane pokretne figure, nezna pravo, da li je kod tih likova korak staroga menueta ili je to pak pokret nekog napadača. Ima jednog i drugog.

Goyin život je protekao u nemiru, u nekom neprestanom bunilu. Taj se život rapletao i prepletao, kao kakvi živi roman i to roman fantastični. Naravno, da se kod toga života plela legenda uokolo stvarnih činjenica. Nu, to privlačivo ime ima pravo na legendu, jer njegovo djelo i onako tumači i priča kao velika izpoviest sudbinu tog strastnog Španjolca. A njegova djela u cjelini nisu ni više ni manje, nego velika spomenica, neke vrsti memoari, neko izpoviedanje, neka kronika, dokumenti o vidjenom, uz koje stoji kritika i osuda, i protest i volja i želje i konačne nade. Jer Goya je svojim radom obuhvatio sam život u cjelini. On može sve, on i kuša sve što

hoće. U glavnom on je istovremeno zapisničar, sudac, krvnik i sama žrtva. Taj seljak iz Aragonije, iz sela kroz koje ne idu glavni drumovi, iz sela, u kojem njegov otac reže svetačke figure, postaje slikar. Stvara djelo, koje nije samo značajni odsjek europske poviesti umjetnosti, već je to Goyino djelo velika pojava, koja se nalazi izmedju dva svieta, sviet od jučer i sviet od sutra. Tim djelom izrazio se jedan od velikana, jedan od originalnih genija svoje zemlje i to do one posljednje mogućnosti. Kao čovjek Goya je toliko značajan, koliko bogat i raznolik prema svojoj prirodi i svom strastvenom temperamentu, da on sam kao individum, kao pojava zavredjuje posebni studij. Njegova priroda sastoji ili bolje rečeno, u toj prirodi su sve dobre i sve velike značajke uzporedno sa svim negativnim značajkama španjolske prirode uobće. I kad čovjek uoči čitavo njegovo likovno djelovanje, njegove crteže, njegov grafički opus, zatim slike od freska do portreta, od velikih do sasvim sitnih kompozicija, tada je čovjek upravo osupnut tim bogatstvom i tom raznolikošću, koja se nalazi u tom osebujnom djelu. Taj prebogati niz raznih djela u raznolikim tehnikama sliči nekom velikom cauchemaru. Nema u tom djelu nekog reda i nekog urednog slieda. Istina, mogu se ta Goyina djela sasvim na način metoda Kunstgeschichtlera poredati vremenski i razdieliti prema dobi, u kojoj su izvedena, prema mladosti, muževnosti i starosti, ali sav taj redoslied ne će vam objasniti ono što je najvažnije u Goyi, a to je onaj cjeloviti zahvat kod bilo koje stvari. Taj zahvat karakterizira mladenačka djela kao i staračka tako, da se čine i ona najranija da su izvedena od izkusnoga starca, a opet ona iz najkasnije dobe, da su izvedena od ruke, kroz koju struji najmladji i najsvježiji temperament. Medju njegovim prvim stvarima, promotrimo li prikaz i najobičnijega motiva, osjećamo, da bi takav motiv Watteau sigurno izveo muzikalnije, više bi bilo u prikazu neke nujne lirike. Fragonard bi opet takav dekorativni motiv naslikao možda dekorativnije, ali ni jedan izmedju njih ne bi u onim običnim rokoko-motivima »Žene pod suncobranom« mogao ostvariti onu unutarnju dinamiku, nešto od neke naročite grube vitalnosti, koja toliko sa Goyinih platna privlači. Na tim slikama igra sjena i svietla nosi i kod

najbanalnijeg motiva, kao što je obični motiv kola, ili motiv berbe, ili motiv zime, u sebi nešto demonskoga. Medju Goyinim šarama uviek postoji nešto neočekivana. Zato i svi njegovi slikarski radovi (dekorativni pannoyi), koji su služili za izradbu gobelina, imadu isto to neočekivano i neobično u svojem postavu. Neki od tih, kao da nisu uobće ni slikani, nego tek naznačeni bojom. Neki su na granici sasvim neslikarskoj. Uza sve to što su negotove i neizvedene te velike skice, imadu u sebi crtu demonskog, bez obzira da li je to prikaz kola ili nekih dječaka na nogarima, ili pralja. Svi su oni redom prikazi običnog života. U svima jest značajka dokumenta. Vide se na njima tipovi i jasno je pokazan pejzaž. I ni jedan se od tih prikaza ne udaljuje od realizma. Već kod prvih stvar vidljiv je glavni elemenat njegove umjetnosti, a to je sam stvarni život. Već je prije kod prikaza španjolskog slikarstva spomenuta crta senzualnosti, koja obilježuje rezultate španjolskog umieća. Ta je crta najvažniji motor te moćne sile. Ta crta prati Goyu od njegovog Sturm i Drang perioda, pa do konca života. I zato su njegovi slikarski izrazi prezasićeni erotikom. Ta erotika žari po nekad sa tih platna poput ognja. Erotični plam medju Goyinim bojama, razsvjetljuje sasvim naročiti teater, na kojemu se odvijaju predstave čas groteskne, čas stravične, a konačno pomalo i mistične, jer u Goyi se sve ono spojilo, što smo redom kod španjolskih slikara mogli kao značajke uočiti. Na tom teatru Goya postavlja svog Don Juana. I tko će bolje u cielosti zahvatiti i prikazati kamenog gosta Don Juanovoga kao mističnog pomalo komičnog osvetnika, griešnog Don Juana, nego Francisco de Goya? Jer tko će pokazati onaj pakosni prkos, onaj satanski izazovni erotizam, nego Goya, taj suludi temperamentni i neustrašivi osvajač žena, taj torero i taj divlji slikar, što odvodi iz samostana opatice i koji se tuče za ženku kao kakva zvier, ne samo po tamnim haciendama na domjencima kasnih noćnih ura, ili po mračnim uličicama Saragose, Madrida, Genove i Rima, već i kasnije u salonima Buen Retira ili dvoranama kraljevske palače. Kod serenada sa gitarom u ruci, kod plesa, kod južnačke strastne pjesme, u kostimu torera, u kostimu brava, taj budući dvorski slikar

promatra tu ženku. On ju studira. Njegov pogled prati njezine razmažene pokrete. Promatra tu igračku, iz koje viri grieh i blud. Goya je kavalir, a ujedno i ljubavnik. Pozna on sve čare te zvjerke, te ženke. Znalački bilježi geste, stvara silhuete sa par poteza krede. Tako nastaju više neke mrlje, nego što bi to bio konačni crtež, nego što bi te bilježke strastveno naglašene imale oštru i definitivnu liniju. Njegova drhtava ruka temperamentno crta cipelice i čipke, kao da se sigra, kao da se šali kao da tu napravu ruha, te prozirne koprene on sam obavija oko zmijuljastih tiela, samo da još više iztakne privlačivost, a ujedno i onu demonsku silu, što je u samom erosu imanentna. Privlači ga ono tamno mutno, što izvire iz instinkta. Ono, što je u erosu blizu smrti. Tako on crta i slika ples mužjaka, blune, nekog clowna, oko zakoprenjene i udešene ženke. Crta jadnog Mayu. Previja se taj, skače, muči se, a Maya kao mistična larfa pod svojom koprenom u crnini, poput pauka, skupila se i nije pružila još svoje krakove. Par poteza kista, par mrlja crnog tuša i ostvarena je čitava tragika spola. Ljubav i smrt — groteska i istina. U času pretvara se ta naznačena strastna igra u težku i sumornu tragiku. Erotski se motiv dramatski zapliće u zagrljaju. Sliedi zatim smrtni hropac, krik žene, izobličene maske, ljubav i smrt, avanture i suluda bol nad gubitkom dragana. To nije ništa drugo, nego konac serenade. Ako se dobro uoče sve te Goyine silhuete, ti razni postavi i ti likovi, naći će se da su sve te silhuete slične nekim lutkama. Kao da su to lutke nekog velikog lutkarskog teatra, što pomiče neznana sila svojim koncima. Kod tih ingenioznih crteža stvarnost je nešto irealno. To irealno ima značaj često namještenog, često je to lutka, koja je smiešna, koja je groteskna tako, da onaj, koji je to izvodio, kao da gleda tu stvarnost ne sa strane sklada, već sa strane neskladá, ne ljepote, nego upravo onoga, što je u samoj stvarnosti ružno. Dapače i one poze, koje su na tim Goyinim crtarijama ograničene tokom liepih linija, imadu ipak u sebi nešto što je izvan uobičajenih norma. Sam stav je pretjeran i to pretjeravanje sasvim nezamjetno i nenamješteno nosi u sebi značaj ironije. Od lutke preuzeto je ono smiešno. Ta primamljiva ženka postaje u tim ostvarenjima pomalo smiešnom.

Nu, Goyina ironija nosi ujedno i crtu velike i bolne samilosti, kao što je na pr. prikaz starca u nemoći i neprilici. On pada, kad obavlja nuždu, ali on u toj svojoj smiešnosti je i stravičan po svojoj nemoći, on je biedan u svojoj neprilici. I kroz takvu grotesku, brutalnu i grubu crtariju proviruje samilost čovjeka, koji to sve gleda i spoznaje. Dvije sestre, ironija i samilost, povezane su demonskom prirodom Goye i oboje sestara dale su opusu Goye svoj naročiti pečat. Ironija i samilost govore o čovjeku Goyi. I često se nezna da li se on smije zajedno s tim ljudskim prilikama, ili se izsmijava njima, i sebi, podrugujući se svojoj ljudskoj prirodi. Možda je upravo i zbog toga Goyina ironija toliko bolna i toliko ljudska i možda i zbog toga pobudjuje toliku samilost. Ona često zna, da strastveno izbaci žučni sarkazam i ljutu satiru i da snažno ošine sve uokolo sebe. Francisco de los Toros, kako se on sam podpisuje, upotrebljuje satiru kao sredstvo, jer je Goya borac. On se ne tuče samo na ljubavnim domjencima, već se tuče i bori u velikoj areni života upravo isto onako, kao što je sišao u pravu arenu u svojim mladim danima, u kostimu toreadora, da si zasluži kruh i novac, tako se on i cieloga svojega života nalazi u velikoj areni, u borbi i sukobu. Još kao mlad zaslužio je u borbi sa bikovima toliko novaca, da je uzmogao odputovati u Italiju. Dakle Francisco de los Tores na žutom piesku arene, u šarenoj torerovoj kapi, sa zlatnim resama i crvenim ogrtačem, oboružan mačem, tukao se sa bikovima. Naime, on nije bio samo gledalac corride, on je sudjelovao u toj borbi i zato su njegovi bezbrojni prikazi tih borba u istinu doživljeni, u njima je puni život, u njima je nemir i strastveni pokret. Jer kakogod se shvaća ta liepa i živopisna igra u areni, u stvari je to igra sa smrću. I nije nikakova slučajnost, da je Francisco de Goya u toj igri bio majstor. Kao što je bio u životu i u umjetnosti. Njegovo školovanje već je dokazalo, da je Goya neobuzdane ćudi. Glavna njegova osebina kao djaka u školi Francisca Baye-a, koji mu je kasnije postao šurjakom, bila je neobuzdanost. Tukao se po svuda. Izazivao svadje, ni jedna Corrida nije bila bez njega i više ga je vidio cirkus, nego škola. U toj mladoj sviesti sve je kipjelo. Na dnevnom redu bile su poruge i blasfemije. Tako je namaljao kao djak Madonu

s bradom, a svetom Josipu je stavio u usta dugačku lulu. U toj prirodi, kao da je sam djavo zaigrao aragonsku jotu i kao da ga je sam djavo učio udarati u gitaru. Tako je corrida u to školsko vrieme završila jedne noći u tamnoj uličici sa tri mrtvaca i mnogo ranjenih. Poslije toga nestaje Goye iz Saragose, on bježi u Madrid. Tamo doživljuje svoj prvi neuspjeh. Na akademiji San Fernandes takmičio se za stipendiju, i kod toga je takmičenja slavno propao. U Madridu bila je situacija i stanje na likovnom području u to vrieme vrlo tužno. Zavladala je bila gotovo podpuna jalovost. Dekadenca se je očitovala na svim stranama i to dekadenca poslije onog slavnog uzpona španjolskog umieća u XVII. vieku. U XVIII. vieku u Španjolskoj je tabula rasa. Vlada likovna pustoš, a dvor u to vrieme opet zove strance. Medju tim su strancima najvažniji *Rafael Mengs* i *Tiepolo*. To su bile dvije slikarske slave tadanje Europe. U stvari bila su to dva sasvim suprotna slikara. U to vrieme o samom Goyi ne znamo gotovo ništa. Jedino je poviest zapisala njegov neuspjeh kod nekog konkuriranja na akademiji, u koju nije ni kao djak pošao. Jednog jutra nadjen je taj mladi Goya u grabi madridske ulice sa nožem u ledjima. Nadjen je u krvi bez sviesti s težko ozliedjenom desnom rukom. To je činjenica. Tu je činjenicu legenda obavila svojom romantičnom koprenom. Da li su pričice istinite, koje su kolale u Madridu o raznim pustolovinama Goyinim, to se ne zna, Samo se znade pozitivno, da je Goya nestao iz Madrida. Našao se g. 1769. u Rimu. I naravno tamo se nije smirio. Priča se da nije imao u Rimu pametnijeg posla, nego da pokaže svoju akrobatsku vještinu na taj način, da se popne na vrh laterne, što stoji na kupoli S. Petra, te da visoko na vršku križa ureže svoje ime. Potucao se po tadašnjem Rimu. Da li je slikao ili studirao, to se ne može utvrditi. Ali se može zaključiti, da je kroz čitavo to vrieme budno promatrao, jer su mu ostale upravo urezani za čitav njegov život oni likovi, što ih je tamo sretao. Karakteristično je za njegov posao, da je većinu stvari izradjivao po sjećanju. Iz njegovog se sjećanja skrućuju i oblikuju njegove fantastičke prilike. Nastaju sasvim osebujni oblici. Sa ceste, iz krčme, svukuda kud je prolazio, sabirao je dojmove, doživljavao je pojedine scene, a tada ih je

kasnije sa par linija, par poteza crne ili crvene krede bacio na papir, i tako su nastali oblici i likovi, gotovi i živi. Iz prljavih i mračnih jazbina izvlači na taj način Goya na svietlo svieta biedu i grotesku. Stvara nezaboravne likove, kao što je na pr. njegov gitarista. Taj slikarski pustolov, taj torero, ne slika, ne studira u Rimu, rekao bi čovjek, više mu je stalo do galantnih pustolovina, nego do slikarstva. Uz ostale pustolovine provaljuje u samostan i odvodi liepu Talijanku, mladu opaticu. Hvataju ga, policija, sud i temperamentni je osvajač osudjen na vješala. Spasava ga španjolski poslanik od konopca. Poslije te pustolovine napušta Rim, ruski mu poslanik nudja mjesto slikara na dvoru carice Katarine, ali Goya to mjesto ne prima. Medju tim zabilježenim pustolovinama nalazi se i bilježka prvog uspjeha kod natječaja akademije u Parmi godine 1771. Akademija je tražila da se izradi tema »Prelaz Hanibala preko Alpa«. Kod tog natječaja ocienjen je Goya kao drugi. Poslije tog prvog uspjeha četiri godine kronika nije ništa zabilježila o njemu, ni o njegovom radu. Tek nakon četiri godine pojavio se u Madridu i u to vrieme počinje ga pratiti uspjeh. Nu uspjeh nije nipošto obuzdao tu divlju prirodu, već se samo u to vrieme ta strastvena narav predala fanatičnom radu. Iz tog vremena postoje od Goye čitave serije, ciklusi freska i to svetih slika. Njegov temperament i kod tih slika dolazi do izražaja. Slikajući fanatično bilježi takodjer kraj svojih slika i svoja sjećanja, a što je još važnije, bilježi grotesku koja traje uokolo njega. Tako bilježi, kako sviet stoji na glavi i maše nogama, — daje nogama znakove. Goya se ruga i Goya izsmijava. Goya promatra taj sviet i vidi: Sviet je luda igra. Stoje tako zaogrnute prilike i drže se medjusobno čvrsto, jaše jedan na drugomu, a preskače onaj, koji je mudriji i spretniji. Sve je suludo, sve je nerazumno, sve je pomjereno i izhitreno, ali skačimo i preskakujmo! Krećimo se, a budale neka postavljaju svoja ledja, i neka se zaogrću u svoje plašteve prignute šije. Parodija, sarkazam, ironija — protest, sve je u tim nemirnim i strastnim nacrtima. Taj slikarski Casanova čiji bi memoari bili sigurno zanimljiviji, nego što su to memoari Benvenuta Cellinija, crta ples u svim mogućim variantama. Crta ples starica. Groteska! Da li je to

poruga, ili je to ludjačka vizija? Ples starica je u svojoj stvarnosti stravičan. Jer to nisu vještice, to su obične starice, babe, koje se u svojim trošnim i starim traljama zanose plesom. Na tim crtežima kao da škljocaju njihovi kosturi, kovitla ih ludilo, kao da su to neke pijane krabulje, a kraj toga su njihove grimase ozbiljne. Štaviše — babe imperativno podliežu svojem instinktu, one su zaboravile sebe, one su izprazne lutke, što ih poteže instinkt, isto tako, kao što poteže mlado i staro, čitav sviet, što pleše, što se grohotom smije, rokće i tuli. I djeca i starci i žene. Topka i njiše se razkalašeno i razulareno množtvo u strastnom ritmu, zaboravljajući sve. Tako Goya prikazuje karneval, veselje — sreća — to je zaborav. Jer karneval znači preobući se, postati nešto drugo, skinuti svoju običnu banalnu masku i navući drugačije lice na svoj lik, drugačije, nego što je to obično lice. Osloboditi se bar jedared okova obične družtvenosti. Zaplesati neobuzdano, živo pod barjakom smieha i radosti. Opiti se i pasti bilo komu u zagrljaj, zapasti u trans. Biti maska, biti životinja i konačno biti sama stvarnost. Ostresti sve sa sebe. Takav je ples oblikovao Goya na svojemu platnu.

Taj ludjački karnevalski fandango vodi sam djavo i smrt. Lupkaju kastanjete, skaču mrlje, skaču boje, kontrasti svietla i sjene razriešeni su u fantastičnu igru crnih i bielih mrlja, što nemirno poigravaju cielom plošninom. Nad gomilom što djipa nagiblju se lelujavo ogromne zastave. I sama drveta, i nebo sa svietlim oblacima sudjeluje u tom uzavrelom plesu. Taj karneval je valjda najšpanjolskija slika. Krv je tu našla svoj likovni odjek, a slikarstvo Europe svoj novi izraz. I čitav će biti kasniji XIX. viek začaran tom suludom igrom, tim demonskim Goyinim ritmom šara. To je ples, ali ples svieta, što se u temeljima trese. Fandango karnevala na svršetku jedne čitave ljudske epohe. Past će perike od tog plesa, razderat će se riši i vrpce, razporit će se svila, pasti će nakiti i čipke. Ovdje smo, pri kraju jednog svieta, a taj konac, tu stravičnost, izpod maske, tu klonulost izpod kićene naprave, naslikat će Francisco de los Tores kao riedko tko u europskom slikarstvu. Potresla se zemlja, srušila se priestolja, srušio se oronuli feudum. I demonska gitara Francisca Goye y Lucientes prati

taj potres, lom i propast svojim strastvenim poemom. Izum čovjekoljubca doktora Guillotina je proradio. Taj izum crta Goya, u krvi, u bolu, i u patnji, u neimaštini i biedi proplesalo je prestrašeno ljudstvo u novi oblik. Novi oblik radjao se u krvi, kako se to dogadja kod svakog poroda. Bogovi su žedjali, drmala se zemlja, Saturn je žderao svoju vlastitu djecu, a Božanstvo rata razdiralo je svoje žrtve. U takovo vrieme živio je i radio posljednji veliki španjolski slikar.

XIX.

U poredbi i sa najvećim pojavama duhovnog svieta i europskog umieća iztiču se značajke Goyine pojave kao naročito osebujne. Kraj mnogih istovjetnosti Goya je sasvim drugačiji. On je sasvim druga priroda, nego su to drugi velikani poviesti umieća. Goya je seljak iz *Fuente Todosa.* On je južnjak. Njegovo se gledanje i oblikovanje zbilje sasvim na drugi način vrši, nego je to slučaj kod drugih velikih pojava. Na primjer Goyino oblikovanje rata i ratnih grozota sasvim je drugo, nega je takovo oblikovanje kod Callota. On je Španjolac, i to punokrvni, i zato njegovo gledanje i likovno oblikovanje rata i groze i njegovo reagiranje postaje ne samo sažimanjem protuslovlja u jednu likovnu organsku cjelinu, već postaje temperamentnim protestom i osudom tih grozota.

I čini se, da je djelo Goyino, promatramo li ga kao cjelinu, jedan veliki niz povezanih kontrasta. On je revolucionar, jakobinac i istovremeno kraljevski slikar. Slika religiozne slike i nesumnjivi je liberal, Volterijanac. Španjolski je patriota, upravo strastni nacionalista a po svom djelu internacionalac, epikurejac i fanatik slobode, odvažni torero i galantni intrigant, pravi don Juan bio je otac velike obitelji. A sva se ta protuslovlja mogu donekle protumačiti, ali sama definicija Goye nije moguća. On je u stvari potencirani oblik života (Nemitz). On ne smiruje protuslovlja u svom radu poput Velasqueza, on izživljuje ta protuslovlja, pa kad se drži i misli o njemu, da je Goya nešto odredjeno, mora se spoznati, da je on istovremeno i protivno onomu odredjenom (Nemitz).

Njegove su pozitivne i negativne značajke, kao neko živo srebro. Stoga su mu i djela toliko različita. On nema nekih naročitih svojstava. Njegova je glavna, ali sigurno ne jedina, značajka, da gleda, doživljuje, upravo kroz patnju zahvaća oblik sve divljije i divljije, sve jače i strastvenije. To sve intenzivnije zahvaćanje u samu stvarnost, u sam objekt, ostvarilo je s jedne strane dinamične realizacije, a s druge strane pomjeravanje same stvarnosti, sve do karikature, koja je izrasla u porugu, satiru i osudu same te stvarnosti. Na pr. kad crta Francisco Goya Don Kihota, on crta taj lik kao onaj čovjek, koji u svojoj prirodi nosi nerazdruživo oba pola i suludog idealistu Don Kihota i onog dobričinu podrugljivca Sanchu Panzu. I sa oba pola kao da Goya promatra taj svoj temat. Za njega je i Don Kihot smiešan i istinit, i strašne su utvare istinite, i one crne ptičurine, koje crta nad Don Kihotovom lubanjom. Na taj se način dobiva slika, koja na jednoj plošnini ima lice i naličje. Tragičnu smiešnost i smiešnu tragiku. To dvogubo uz onu tajanstvenu silu samog instinkta poprima najsugestivniju moć. Da se to još bolje i još više shvati, iztičem onu sasvim osnovnu psiholožku istinu. Slike, koje prima naša očna retina, kad je naša čitava psiha uzbudjena i kad direktno fizički patimo, takova slika obično urezana u nama do konca života. Ona je neizbrisiva. Ona je vezana uz patnju, kroz patnju je ona urezana u naša sjećanja. Na pr. sliku stvarnosti, koju smo primili u času jakog duševnog potresa, ili u času nekog neočekivanog udarca, ona ne samo da ostaje u nama, nego se ona u tom času izobliči, ona kao takva izobličena ostaje u našem pamćenju neizbrisiva tako dugo, dok postoji naša sviest. Ako se redom sjetimo, koje su nam slike ostale od najranijeg djetinjstva u našem pamćenju, nesumnjivo ćemo medju tim sjećanjima naći većinu onih slika, koje su vezane našim težkim duševnim potresima ili uzbudjenjima, kroz koje smo prošli. Kod Goye je takovo uzbudjeno stanje stalno. Stalno stanje naročite iritacije. Velasquez je zrcalio sasvim korektno i sasvim pravilno u svojoj sviesti stvarnost. On je nosio sasvim ravno zrcalo, a Goya naprotiv nosi u svojoj sviesti neravno zrcalo, konkavno ili konveksno, u kojem se zrcali pod pritiskom iritiranog stanja direktno

sama stvarnost. Tako je razumljivo, da su njegova ostvarenja po tom odkloni od stvarnosti, sve do izobličenosti. Stvarnost u svojoj zbiljnosti, a istovremeno poruga na tu zbiljnost, tako nastaje Goyina groteskno-fantastična vizija. Tragika u sjeni komike, a u komici magija, promjena i čarobnjačtva. Prema tomu u tom opusu sasvim su novi odnosi izmedju realizma i fantastike, a ujedno su ti odnosi toliko značajni za narodni španjolski duh. Don Kihotijada u Goyinom se djelu nastavlja. Izmedju suprotnosti puca jaz, kroz koji zjapi tamno samog početka, početo života i strah pred zagonetkom života. To je onaj put, kako je Goethe nazvao »Zu den Müttern«, to je put u ono nepoznato, što ga čuvaju demoni i tamne sile. To je put, na kojem se prozire sviet kao velika ludnica. I Goya slika taj sviet kao ludnicu. On slika fantastičku ludnicu a istovremeno realnu. Sam izriče u predgovoru, koji je imao predhoditi Caprichosima: »Molim občinstvo, da me prestrogo ne sudi. Osobito zbog toga, što se autor nije služio nikakvim stranim uzorima, a nije se ni služio studijem prirode. Nasljedovanje prirode je težko i zaslužuje svaku hvalu, ako se uistinu to nasljedovanje postigne i ako je to uobće moguće. Nu, ja držim, da je i onaj zaslužio po neku hvalu, koji se podpuno udaljio od prirode, a znade našim očima pružiti oblike ili pokrete, koji su samo u našoj uobrazilji postojali. Slikarstvo izabire kao i pjesničtvo u univerzumu ono, što pronadje, da je najzgodnije za slikarske svrhe. Slikarstvo spaja, koncentrira u jednoj jedinoj figuri pojedinosti i karaktere, koje je priroda razsula u različitim individuima. Pomoću takove tek kombinacije ima pravo, da umjetnik slikar nosi naslov obretnika, jer tek tim načinom slikar postaje slikarom i prestaje biti podredjenim kopistom«. — To je točno i to je program Goyin, a ujedno i njegova slikarska najiskrenija izpoviest. Goya slika ludnicu, a kao pravi obretnik ostvaruje tu realnu ludnicu, tu stvarnost u novom prievodu, na višoj razini, tako, da ta naslikana i prikazana strašna škulja, u kojoj su umišljeni kraljevi, umišljeni proroci, umišljene veličine, koje se kinje, pate i luduju, da je ta škulja čitav sviet ludnica svih nas. To je ono demonsko, to je ono, što je na ovom malom platnu uzdiglo se do velikog bolnog i tragikomičnog simbola.

Kad budu ludjaci u većini, tada će prisiliti, da sidju oni mudri u te rupe i tada će biti oni proglašeni ludima. Slučaj takovoga relativiteta dokazao je slučaj Galileja, koga Goya crta, ostvarujući u nekoliko crta svoj veliki protest. Goya je bio izraziti individualist i za to nije nikakvo čudo, da su mu patnje svakog individua, a pogotovo patnje drugih velikih individua bile blize. Kao i Beethoven, suvremenik Goye, »Goya je čovjek, koji se usudjuje biti ono pred svietom, što jest«. I pod rukom Pintora del Rey kuca srdce i osjećaj za slobodu same osobnosti. Pa sad nije težko zamisliti, kako onda Goya promatra i slika: kraljeve, kraljice, kneginje, ministre, kardinale, inkvizitore, učenjake, pjesnike, glumce, glumice, torerose, opate i opatice, plesače i igrače, bandite i komedijante, radnike i djecu, zdrave i bolestne, bose i gladne, babe i starce, profesore i odrpance, bludnice i djevice, umne i lude, tupe i rabijatne. Sve te individue ostvaruje kist Goyin. Jedne u zanosu, a druge bez zanosa, jedne ucrtavajući im u likove i lica očaj i bol, a drugima strasti i poroke riedko kad kreposti. Tako je rodjena u opusu Francisca Goye čitava ogromna kronika, čitav pandemonium. Goya naime ne slika, ne komponira neke kompozicije, on ne slika motive, on slikajući daje život, koji ne uljepšava, jer on vrlo dobro znade, da tamo, gdje se ljepota hoće namjerno pridodati, tamo obično život propada. On je predani promatrač, ali njegov realizam je onaj naročiti španjolski, koji izriče, kao što to govori vitez tužnoga lica Don Kihot: »Utvaram si, da je sve tako, kao što ja vidim«! Taj veliki slikar, više veliki temperament, još više veliki slikarski instinkt, slika pod diktatom demonskim čitave cikluse religioznih slika, Goya slika i fresko tehnikom i slika upravo sjajno. Najmanje je poznat taj dio njegovoga opusa, nekoje su stvari naime u zabačenim malim mjestima, koja je težko pohadjati, pa se za to te Goyine slike pravo ne poznaju. I kod tih je religioznih slika Goya sasvim osebujan. Prigovor bi se svakako mogao postaviti, da su te crkvene slike suviše laički shvaćene. U njima nema lažnoga patosa ili namještenosti, možda njegovi andjeli imadu više senzualnosti, nego je to slučaj kod andjeoskih prikaza, koje su drugi slikari naslikali. U stilu Tiepola Goya strogo ilustrira religiozne teme. U crkvi

San Antonio de la Florida naslikao je kupolu na taj način, da čudo, koje vrši sv. Antun promatraju njegovi učenici i publika, koja je postavljena uz balustradu, što teče krajnim rubom same kupole. Ta publika, koja promatra čudo, sastavljena je od vjernih likova tadanje Španjolske. I svakako je takvo slikanje za crkveni prikaz i suviše slobodno. Tako sjede na toj balustradi uz rub kupole senorite kao da sjede koketno u kakvomu teatru. I taj je značajni slikarski rad podpuno povezan s ostalim Goyinim radom. Isti su tipovi, isti pokreti, iste harmonije boja, kao što su to na manjim ili većim uljenim slikama Goyinim.

XX.

Kod djelatnosti toga slikara valja napose iztaknuti sliedeće: Umjetnost je, ne smije se zaboraviti, simbolsko pismo naših sviesti. Kad to pismo pišu oni najveći, one ponajsnažnije sviesti, tada to pisanje postaje znakovima i zapisima same sudbine. U opusu Francisca Goye zapisala je majstorska ruka ne samo diagnozu, već i sudbinu čitavog tadanjeg doba. Danas nam je bliza ta povezanost izmedju umjetničkog izraza i sudbine, a pogotovo postaje nam ta povezanost jasna, kada pregledamo čitav niz raznovrstnih kreacija velikoga Goye. Njegove slike, skice, crteži, gravure, a možda ponajviše njegovi portreti nose i imadu tu povezanost. U nepomirenom njegovom svietlu, koje upravo izskače iz tame, stvara ponajviše Goya svoje portrete. A tama mu je naročito zasićena. Tako je to slučaj na Goyinoj slici »Balkon««. Na toj savršenoj slici u pozadini u stvari su dva tamna lika, a izazivlju dojam kao da je ta pozadina sva puna nekih prikaza, dok su one figure u svietlu, što u pozama običnih senorita promatraju s balkona, prava stafaža za ono tamno skriveno, što iza tih senorita zakukuljilo. Manet je bio od te slike upravo očaran i pod sugestijom te Goyine slike nastao je i njegov rad pod imenom »Balkon«. Nu, da uzmognemo što bliže shvatiti posebni sviet Goyinih portreta, prispodobimo Goyine portrete Grecovim. Na pr. Grecov portret velikog inkvizitora, koji ima nešto od hierarske ukočene veličajnosti, iz koje zuri strogi pogled. U

tom liku je sapet unutarnji nemir, unutarnja dinamika u obličje, pa se sve to nemirno u tom liku usrédotočilo u sam pogléd. I čini se, kao da su se svi oblici na El Grecovom velikom inkvizitoru zapleli i začvorili, a da bi podali tom unutarnjem izrazu što veću snagu. Toga svega kod Goyinog portreta nema. Suprot toj El Grecovoj veličajnosti kod Goye je sve nemir, pokret i život. Svi ti oblici i sve linije kao da su uhvaćene u jednom trenu. Kod El Greca bilo je trajanje, a kod Goye je tek izsječak tog trajanja nabit životnošću i živahnošću. Kod Greca je portretirano stanje, zaustavljen je tok, i tada je fiksiran lik. Naprotiv kod Goye je živi tok, koji kao da se neprestance pokretan mienja. Naime kod Goye je sve u nemiru. Tako je na pr. na portretu »Žene u crnoj mantiji« sve je uznemireno i na crnoj mantiji u samom crnilu, kao da plazi i živi neki posebni fluid. Goyin pokret, više djeluje kao nagli pokret, nego kao promišljena gesta. Pogled samog portreta nije uperen u gledaoca, tako »Gospodja u crnom« kao da ne želi dialoga sa gledaocem. Gledalac neka se divi i čudi njezinoj ljepoti, i ona je sama prikazana bez ikakve distance, koju smo osjetili kod Velasquezovih portreta. Ta žena, kao da je iz našega kruga. Ona je koketna, ona je sva realizirana u jednom trenu, izbačena i fiksirana na platnu. Poznajû se još temperamentni potezi kista, a dapače i onaj pram po malo razbarušene kose na čelu, kao da ju je ostvarila ne ruka slikara, nego ruka vještog grafičara. Jer kod Goye mieša se grafički način sa slikarskim. I težko je u njegovomu opusu odrediti granicu izmedju grafike i slikarstva. Kod njega su ta dva područja sasvim povezana ili bolje rečeno izprepletena. Kad Goya crta, tada on crta sasvim slikarski i sasvim impresionistički. Kod njegovih bakroreza poluton acquatinte prevladava. Kraj najveće oštrine samih crta on ostaje slikar, koji više osjeća tonom, kontrastom svietla i sjene, nego čistom linijom, a kad pako slika, uviek ima u tim slikama toliko grafizma i grafičkih elemenata, kao što je to riedkost kod drugih slikara. Grafičar i slikar je uzko vezan, tako da njegovo djelo vrvi upravo tim dvogubim shvaćanjem. Kod malih kompozicija Goyinih čini se po nekad da su to crteži, više skice učinjene kistom i žid-

kom bojom. Par mrlja mu je dostatno da ostvari sugestivan izraz. Boja nije na tim malim u brzini izvedenim crtežima važna. To je obična crna boja zasićena zelenom, kojom Goya postizava neko neizrazito sivilo, koje je vrlo blizu sivilu Velasqueza. Obično Goya izradjuje portrete na crvenkastoj podlozi čistog bolusa. Na njegovom je platnu crvena zemlja osnova. Na toj osnovi crta direktno i to u većini slučajeva svjetlijom bojom. To je i razlog, da je intonacija kod većine Goyinih portreta crvenkasta. Često se i to dogodilo, da su one sviele boje židkog namaza, što su hladnije, a postavljene su na bolus, od tog bolusa progutane. Tamna crvena zemlja je progutala gornji sloj, pa su ti Goyini portreti ne samo potamnili, već su poprimili zemljani crvenkasti ton. Goya je izradio bezbroj portreta. Svi nisu na istoj visini, nisu ni tehnički ni slikarski jednako vriedni. Goya nije bio u ni jednom slučaju tako savršeni tehničar, kao što je to Velasquez. Dapače kod nekih se platna vidi, da Goyi nije bilo ni mnogo stalo do tehničke obradbe, jer se u tom ogromnom broju raznovrstnih portreta do Goyine ruke nadju i takovi portreti, koji su ispod obične razine majstorske — u brzini radjeni kao obična naručba ne imadu ni običajnih slikarskih Goyinih draži. Ali uza sve to u ogromnoj njegovoj kolekciji ima takvih primjera, koji ne samo da su ravni, već i nadbijaju same skladne Velasquezove portrete. Uza sve to kraj svih tih velikih slikarskih kvaliteta značenje Goyinih portreta kao i njihova vriednost je više u Goyinom originalnom shvaćanju, nego što bi bila vriednost tih slika u skladu i savršenoj mirnoj zaokruženosti, kako je to bio slučaj kod Velasqueza. Svi ti Goyini likovi imadu nešto negotovo, nešto nemirno i nesavladano. Kao da je majstor, koji ih je izvodio od bogatstva različitih vizija bio smetan, da se koncentrira i da u tim platnima izvede i dostigne savršenu realizaciju. Zato kad se prolazi u madridskom Pradu iz onih dvorana, gdje su Velasquezove slike u dvoranu Goyinih slika, ne može se izbrisati dojam, da je Goyin likovni izraz po sasvim tehničkom ostvarivanju na nižoj razini. Goya je tu manjkavost i negotovost hotimično još često izticao. Ta manjkavost očita i vidljiva primila je upravo tom negotovošću pečat neke naročite draži,

što ga ima svako izražavanje snažnog i punog temperamenta. Ta manjkavost i nezaokruženost kod Goye nadoknadjena je snažnim zahvatom i dubljinom priholožkog izraza. Dok se tako u tim dvoranama pričinja savršenost jednog Velasqueza, kao izraz neke nedohvatne hladne harmonije, nesavršenost Goye javlja se kao izraz bujniji, življi, pokretniji i konačno nama bliži. Velasquez je miran, pun ukusa, Goya je naprotiv rogobatan, on je šta više i šaren, u njega zasvietli na njegovim platnima često sasvim čista sirova boja. Tako na slici francuzkog poslanika trikolora čini glavni slikarski akcent. Pokret je zahvaćen na toj slici kao u jednom trenu. Prikazan je francuzki diplomat tako, kao da se pred slikarom namješta i da sebe i svoj lik što bolje prezentira. Zato su i najmirniji njegovi portreti poneseni nekim unutarnjim nemirom. Kao da su slikani upravo u onaj tren prije, nego će se figura pred slikarom pomaknuti. Nu, ne samo to, Goyine boje i način, kako su te boje posložene, podražuju i izazivlju nemir, one iritiraju, kako se to najviše i najbolje može vidjeti na ženskom portretu u Louvreu. Crna kosa, tamna, akcentuira kao neka kruna čitavu jednostavnu silhuetu, a put te žene prelieva se od maslinaste boje do finih ljubičastih crnpurastih tonova, da konačno zasvietli na grudima te ljepotice kao bjelokost, uz prelievanje prema ružičastom. Taj sklad boja još više izdižu biele rukavice i sasvim tanki obrub bielih finih čipaka na ampirskom kostimu. Ona crni uvojak kose, što se spušta u tu naslikanu put, kao do više zbori, nego tamne ljepotičine oči i mala naškubljena usta. Svila na tom kostimu je posebno poglavlje, tog originalnog ugodjaja boja. Od tog ženskog portreta postoji i u našem likovnom razvitku Račićeva kopija, koja je toliko važna za kratko djelovanje tog tragičnog hrvatskog slikara. U svi tim portretima Goyi kao da je bio najvažniji element, najsnažnije sredstvo kod ostvarivanja sam slikarski instinkt. Nu, nije to samo slučaj kod likova portreta. Taj slikarski instinkt javlja se na slici »Romeria di San Isidoro«. Taj instinkt ostvaruje jednu od najslikarskijih Goyinih platna. Na tom jednokratnom ostvarenju zelenkasta je intonacija. U prvom planu nalazi se gomila pučke svečanosti, sajma i domjenka. U pozadini širi se Madrid. Prikazana

je svečanost sv. Izidora, što se slavi na obalama Mancanaresa, male rječice, što protječe kraj Madrida. Taj opjevani Mancanares ma da ima velike kamene mostove, nije rieka, to je više neka graba, u kojoj struji potok tek za kišnih mjeseci. Obale su te grabe velike, prostrane i puste. Na te je obale postavio Goya množtvo naroda, koje on slika tako, kako uobće još do Goye nije nitko takav zadatak slikao. To su žive mrlje i male raznobojne točkice, koje u udaljenosti izazivlju dojam, da je na tim poljanama gomila živa, da se ona kreće i da tvori pojedine grupacije i pojedine povorke. Ta gomila sa prikazom Madrida naslikana je u toliko karakterističnom španjolskom pejzažu. Daleka perpektiva i dubljina na tom platnu povećaje se svietlom silhuetom samoga grada. Kao što je španjolski pejzaž upotrebljen kod Velasqueza za pozadine pojedinih figura, tako je to isto i slučaj kod Goye, pogotovo kod konjaničkih figura. Goyin uzor je u tim velikim platnima bio Velasquez. Slično poput Velasqueza slika i on kralja i kraljicu na konju. Mora se još i to pridometnuti, da je Goya gravirao na bakru neke Velasquezove stvari.

Kad je Goya postao dvorski slikar, postao je ujedno crtač, oko koga se kretalo najbogatije i najuplivnije družtvo. Tako je nedavni slikar-pustolov postao preko noći bogataš. Njegovi se portreti i slike počinju tražiti. On u to vrieme nema dostatno vremena da sve naručbe izvrši. Prije je živio u neštašici, gotovo u biedi, sada odjedared nadje se u bogatstva. Kao bogataš kupuje kola i konja i kod pokusne vožnje, tako je tjerao kola, da se prevale, i Goya nastrada. U skoro svojim gospodskim kolima postaje pogibeljan za ostale. I kod njegovih mondenih šetnja, svaki čas se dogadja kakova nezgoda. Skoro je tako i ubio nekog čovjeka svojim divljanjem i tjeranjem svoje kočije. Kao gospar živi u razkoši. Svojem prijatelju iz djetinjstvo u to doba nudja sve. Razbacuje se novcima, raztrošan je, i živi jednom rieči kao grand seigneur. Taj način života uz ogromne napore i trajan napeti rad prouzrokuje kod Goye prerano i brzo starenje. U svojoj četrdeset i prvoj godini tuži se Goya prijatelju: »Postao sam već star, moje je lice navorano, tako da me ne bi prepoznao, ostao je samo moj kvrgav nos i upale moje oči. Si-

gurno je, da i suviše osjećam svoje godine.« On neumorno radi, može se reći, da u to doba producira na veliko. jer novi kralj, to je bio Karlo IV., još više zaposljava Goyu, nego li prijašnji vladar. Pintor del Rey producira nekih 70 portreta kralja, kraljice i članova kraljevske porodice. U proljeću godine 1800. nalažu mu, da slika čitavu kraljevsku porodicu. Tri puta dolazi u kraljevski dvorac u Aranjuez, te tamo od svakog pojedinog člana izvodi skicu za konačni portret. Te su skice zapravo ono najvažnije kod tog djela. Te su skice demonski snažne i demonski izražajne. Psiholožki je zahvat ovdje nenadmašiv. U svakom slučaju su te skice bolje, direktnije i dublje po shvaćanju, nego sama velika slika, koja je na osnovu tih skica nastala. A kako je kraljevska porodica sačinjavala nesretni broj od trinaest članova, to su počeli svi protestirati protiv tog broja, pa je Goya tako to predusreo, da je u pozadini naslikao sebe kraj štafelaja, kao četrnaestoga. Slika je više znalački komponirana, nego osjećajno. Lieva strana te slike rezervirana je mladjim članovima, a desna starijima. U sredini je kraljica, desna je grupa držana u svietlu i u tom svietlom dielu prevladava zlato i crvena boja, a na lievoj suprotnoj strani srebro i modrilo. Čudna slika. Jedni su držali da je ta slika neka karikatura i poruga, drugi su opet nalazili, da je ta slika slikana ipak s nekim stanovitim respektom, uza sve slobode, što si je slikar priuštio. Théophil Gauthier je tu sliku nazvao slikom kramarske obitelji, koja je dobila na lutriji glavni zgoditak. U svakom slučaju, ta je slika prvorazredni historijski dokumenat o kraljevskoj porodici, koja je vladala prije sloma čitavog monarhijskog sustava u Španiji. Lice za licem redom na toj slici pokazuje neke degenerike i neke marionete, koje predvodi krupna pretila žena, kraljica majka u stvari tip prave Mesaline. Ako je kad u slikarstvu kistom izrečena na platnu ocjena, tad je takova ocjena izrečena na tom Goyinom platnu. Jer to platno nije samo neka kritika kraljevske obitelji, već je to čitava osuda vladalačke kuće kao takove. Čudnovato je i nevjerojatno, da su tu sliku akceptirali ti isti portretirani, neosjetivši, da je u tom ljudskom dokumentu važnija ocjena, kritika i osuda njih samih, nego li prelievi boja izmedju crvenila i zlata do srebra

i modrila. Nu, za tu sliku ne može se reći, da je ona na visini ostalih najboljih platna Goye. Istina, ona djeluje, ali djeluje kao da je to neki voštani kabinet naslikan, iz kojeg kabineta dječje i dječačke glave proviruju kao neki mali demoni. Sasvim drugačije postizava Goya likovnu razinu, kad stvara pojedinačni portret. Tada on, taj veliki psiholog, upravo raste, on je u svom elementu. Tada je on kod svog posla sav. Takvi pojedinačni portreti postaju neke vrsti analize, sekcije, postaju oblikovanje nenadmašivog promatranja. Tako je na pr. portret Njezinoga Veličanstva kraljice majke, te španjolske Mesaline, što je ostarjela u griehu i bludu, pa je postala u Goyinom ostvarenju stravičnim simbolom. Marija Luiza i nije samo u onoj griešnoj maski, nego u čitavomu držanju izrasla u takav simbol. One mesnate staračke ruke, ona izkvarena put, onaj nakit, kroz koji vire staračke oronulosti. Sve je to istinito, sugestivno i majstorski izvedeno. Marija Lujza kao ljudski dokument slikan je tako, kako se uobće slike ne slikaju. Kao da je sam nečastivi po tom platnu brljao, pa je tada nastalo ono magijsko treperenje, ono iskrenje same pokvarenosti. Primaknete se li blizu tome platnu, vidite neke mrlje, kao da su to mistični znakovi, vidite nerazumljive židke prelieve, neki košmar, — kojim struji živo sama boja. Odmaknete se od tog platna, raste tad pred vama jednokratno čudo slikarstva uobće. Spajaju se prelievi u živi prozračni oblik i zakleli bi se, da je izpod te crne prozirne mantilje baš tamo u tom okviru sama živa ruka, da se te staračke dojke nadimlju izpod kostima i da to strašilo živi u tom okviru. Da je to neka vještica, što je zabludila medju zlatne okvire i da se ceri obsceno na čitav sviet. Marija Lujza je najsugestivnija slika velikog Goye.

Baudelaire je rekao poetski za Goyu: »Goya, cauchemar plein des choses inconnues«. To je rečeno literarno, a u stvari je sasvim točno, što se tiče likovnoga, jer u tom spletu boja, medju mrljama i tintama osjeća se ono još do tada nepoznato i novo u slikarstvu. Marija Lujza slika nad slikama.

Kraljica, bludnica, razsipnica, trovateljka i vještica. Poviest je na svoje izbliedjele papire zabilježila, da je upravo ta vještica, ta kraljica razlog nenadanoj smrti Donne Marije de

Pilar Cayetane de Silva Alvarez de Toledo, Goyine »Maje«. Razlog smrti 13. kneginje od Albe, izdanka jedne od najstarijih i najbogatijih plemićkih obitelji čitave Španije. Ta je galantna dama, koju je Goya slikao, na krstu dobila 31 ime, a medju njezinim brojnim poklonicima, Goya joj je spasio ne samo ime već i sliku za vječnost. Imala je kose kao diete takove, da se mogla čitava u te svoje vlastite kose omotati. Kao mlada kneginja ravna i upravlja infantkinjama i princezama kraljevske krvi. Udali su ju za starinu, grofa častnog od Villa France. I njega je Goya naslikao, kako naslonjen na glasovir studira Haydenove kompozicije. Naime gospodin grof volio je glasbu, a njegova mlada supruga kneginja voljela je sve ono drugo. U to vrieme u Versaillesu oblačila je Marija Antoineta sebe i svoj dvor u ruho kićenih pastira i pastirica, a u Madridu istovremeno je mlada kneginja od Albe u istu svrhu oblačila sebe i dvor u ruho Maje. Ekscentrična mlada kneginja plesala je sa svojim slugama fandango. Poznavala je sve znamenite torerose. Oni najznamenitiji bili su njezini prijatelji. Bila je liepa i mlada, i mrzila je kraljicu. Bila je mlada, vriedila je za najljepšu ženu Madrida. Francuz Fleuriot, koji putuje Madridom, kaže za nju: »Ništa nije ljepše od nje na svietu. Kad ona prolazi ulicama, ne trče samo mužkarci na prozore već se i sama djeca prestaju igrati na ulici. Ta kapriciozna žena ljepotica nadje Francisca de los Toros, koji je i Pintor del Rey. Tako se nadju dvie vatre. Dva temperamenta, dvie mahnitosti se prekriže, i sukobe se dvie sudbine. Goya je od kneginje d'Albe stariji za 16 godina. I sasvim naravno da poludi. Donna Marija de Pilar Cayetana postaje njegov usud. Za tom ženom ide Goya kao rob. Polazi u gluhoću, u bolest i istu smrt. U tom odnosu kao da je trajna kletva i zanos, poruga i otimanje, približavanje i grč, bježanje i kidanje, a opet nerazrešiva veza. Bježanje i spasavanje, sukob za sukobom. I mnogi listovi iz Goyinih Caprichiosa mogli bi odnos i stanje majstorovo razjasniti. Goya se više od te žene ne može odtrgnuti. On živi jedino tako, da mu je ta žena neprestano prezentna pred očima. On slika i slika samo nju. Slika Maju, slika božicu i bludnicu, slika vampira i demona, što muči. Tako nastaju jedinstveni dokumenti strasti, požude

i predane ljubavi, koje nose u poviesti umjetnosti ime »Maja vestida« i »Maja desnuda«. Veze sudbinske, koje vežu majstora s tim likom, ne mogu se kidati. Samo ih smrt kida. Tako je i bilo. On za tom svojom Majom bježi poslije smrti muža u Andaluziju, u dvorac Piedra Hita. Njegove su bilježnice pune crteža, silhueta tog vampira i tog idola, on slika samo nju, kao da ništa drugo ne vidi, nego samo svoju Maju. Priča se, da je tu istu grofinju od Villa France, trinaestu kneginju d'Alba, tu Goyinu Maju, dala otrovati kraljica i njezin ljubavnik, moćni ministar Godoy. O Goyi iz tog vremena, kad umire Maja, ništa nije poviest zabliježila. Jedino medju njegovim papirima nalazi se jedna mala skica, kako tri zakukuljene figure nose lješinu u grob. To je bila skica za sliku, koja je imala biti u njezinoj grobnici. Prema testamentu ostavila je ta princeza najčišće plave španjolske krvi svoje ogromno imanje svojim slugama. Država, t. j. Godoy, ljubavnik kraljičin i kraljica poništili su taj testament i kao država zaplienili su čitavo bogatstvo i blago trinaeste kneginje d'Albe. Njezino Veličanstvo stara kraljica iz te zapljene odabrala je najljepše drago kamenje mlade Maje i nakitila se tako skupocjenim nakitom Goyine Maje. Donna Maria je mrtva, a živi Maja u Goyinim slikama. O njima se toliko pisalo i govorilo i prepričavalo i gatalo. Plele se priče, feljtoni i romani — a one stoje još uviek zagonetne i privlačive, kao što su zagonetne i privlačive sve naravne pojave pred nama. I o svakom drugom Goyinom portretu dalo bi se mnogo toga reći, kada se pročitaju sve te maske, a konačno sve te sudbine što ih je Goya naslikao, Goya kao naročiti portretist izradjuje i divne dječje portrete. U svojoj posljednjoj fazi kao starac slika još samo prijatelje, a još prije toga naslikao je čitav niz značajnih likova španjolskog života. Tako, da su njegovi portreti neke vrsti kronika tadanjeg vremena.

Goya ne posvećuje detalju na svojim slikama nikad veliku pažnju. I kod njegovih portreta nema mnogo sporednih stvari, ali gotovo uviek kod njegovih portreta su značajni postavi: držanje samih likova. Lica su uzana, figure nevisoke. Posebna je gracija u njima. Na ženskim njegovim portretima obično je on tipično držanje, što je još Mérimeé opisao, kad

je opisivao ciganku Carmen, da se njiše u bokovima kao kordovanska kobila. Redom na tim se portretima može utvrditi, da Goya slika poglede, a ne toliko oči. Sa svim tim naslikanim očima može se stupiti u neki doticaj, možete započeti dialog, Goya kod portretiranja povećava u očima iris i tim postizava neki naročiti izraz. Istina, polučuje izraz lutke, ali oči njegovih naslikanih lica poprimaju zagonetnost i čarobnost. Netko bi rekao, da je to trick, ali Goya to upotrebljuje kod crnih irisa na drugi način, nego kod smedjih ili modrih, tako da se jasno vidi, da to nije tehnički trick, nego posljedica promatranja. Kod ženskih portreta je gracija, a kod mužkih Goyinih portreta je elegancija. Tako se mogu shvatiti mužke figure, što ih Goya ostvaruje, kao neke elegante Goyinog doba. Kicoški stav na tim je platnima pomiren u sklad, a posebne dragocjenosti slikarstva su pridodane obično na tim portretima, jer za takvim kicošem capka mali psić, koji je naslikan možda bolje, nego sam prikazani kicoš.

Razpored kod Goyinih portreta je sasvim drugačiji, nego što je to kod drugih španjolskih portreta. Ne postoji kod njega stari kontrapost renesanse ili baroka, ne postoji veza rima, ne postoji veza nekih uklopljenih oblika, već njegovo razporedjenje može se prispodobiti slobodnom stihu. On baca na svoja platna, velika i mala slobodan izrez iz prirode. Nema ni centralnog akcenta u njegovom komponiranju. Tako na njegovoj velikoj jezovitoj slici »Strieljanje španjolskih patriota«, nema glavnog žarišta. Jezgre su čitavoga gibanja na tom sumornom platnu dva svietla žarišta jedne elipse, jedno je žarište biela košulja glavnoga osudjenika, a drugo je žarište svietla lanterna. I oko tih se polova ritmiziraju obline, bolje rečeno plošnine, koje slabim refleksima poprimaju privid oblina, a tamna smedja noć, »Die braune Nacht«, Lenaua i Nietschea davno prije njih, obuimlje žrtve i krvnike. Takovi težki i sumorni prikazi, kao što je taj prikaz iz krvavog bezsmislenog klanja i iz stravične herojske borbe protiv stranca, nije mogao imati nikakvih prijašnjih likovnih spona, već se je morao neminovno probiti svojim stravičnim ritmom u osebujni novi način komponiranja. Oblici su Goyini izbačeni po diktatu nutarnje sile i nutarnjeg nemira. Upravo kod tog prikaza

strieljanja osjeća se, kako se je majstor pun zgražanja i mržnje htio slikajući kod tog rada otresti te užasne svoje vizije, koju je on doživio i skupa s njim čitava razkrvavljena Španjolska. Tako su nastali na takvim kompozicijama Goyinim neki čvorovi, neke jezgre, u kojima ključa boja, kao da je silni vulkan izbacio lavu, što se prelila i što nastoji svesilna razbiti oblik. Majstorska je ruka tek uspjela sapeti te intenzitete i podati na krhkoj materiji platna običnim uljenim namazom boja izraz strave, gnušanja i svesilnog protesta.

Pod kraj Goya, taj družtveni čovjek, ogluši. Goya, taj gladan čovjek punog života ostaje pri koncu u svojoj gluhoći sam. I njegova izmučena žena Pepa, kći njegovoga učitelja i kasnije prijatelja Baye-a nakon 20 poroda mrtva je. Uza sav taj brojni porod Goya djece nema. Od svih 20 ostao mu tek jedan sin. Za gluhog majstora nastaju težki dani, on sam postaje mrzovoljast, sad ga više ni dvor ne će. Goya, koji se je čitav život kolebao izmedju liberalizma i reakcije, i izmedju republikanstva i monarhije, postaje konačno neki skeptik, zatvoren u svoj krug. Sve je oko njega pusto i konačno je on podpuno u osami. Tada gluhi majstor kupuje u blizini Madrida malenu kuću, i u toj od svih ostavljen samotuje i neprestano slika. U toj svojoj »Quinti del Sordo«, kako taj mali zamak nazvaše okolni seljaci, slika sad svoj sasvim naročiti sviet. Zapravo stvara ono najdublje u čitavom svom opusu. Dobro je poznata ona stara istina, da su tri glavne faze obično u razvitku jednog umjetničkog života. Prva je Sturm i Drang perioda, puna mladenačkog zanosa, uzhita, u glavnom je ta faza vezana sa svim onim, što je u prošlosti bilo ili je opet ta faza neko razračunavanje sa onim prošlim, što se je u umjetnosti dogodilo. Od te mladenačke faze nisu mnogi od darovitih majstora nikad dalje pošli, nikad nisu dalje napredovali. Druga je faza smirenija. To je traženje i ostvarivanje svojeg ja. Do te faze riedki dolaze tek nakon težkih probijanja i još težih muka, da dostignu konačno svoje vlastito ostvarenje. A najrjedji dolaze do one treće faze, u kojoj se nadbija taj individualni izraz i kreće se dalje. Uzpinje se na višu stepenicu. To je ujedno faza, u kojoj se uronjava u ono najdublje. Ta je faza rezervirana samo onim ponajvećim. Upravo u

toj fazi Francisco de Goya stvara nemani i čuda, ali kreira onaj sviet iznad svoje divlje i strastne personalnosti. Tu njegova vizija dotiče one najveće tajne i misterije života. Iz tog vremena je njegova kreacija »Prometeja«. Iz te faze izrastao je njegov »Saturn«. Nije to nikakova mitoložka figura, to je ostvarena neka strašna neman, koja bez milosrdja uništava ono što je stvorila. Neman, koja ždere svoju vlastitu djecu. Sve te slike, sve te tmurne izpoviesti i sumorne nemani naslikao je gluhi Goya na stienama Quinte del Sordo«. Naslikao je ples vještica, naslikao je umorstvo, naslikao je strašnu Medeju, slikao je Manolu. I sve te tamne slike, sve su utvara i težki snovi. Vještice i demoni dali su si na tim zidovima rendez-vous. San i crna zbilja. Grč i smieh. Kreće se na tim platnima povorka crnih svirača u tamnim ogrtačima, što kroz noć kao neke fantastične sjene sviraju uz gitare svoj funebraški recitativ. Još ta crna povorka sjena nije došla do Sabata od vještica. Na tom je Sabatu sam Nečastivi, rogati djavo. To nisu slike, to su sablasti, koje su se izgubile, zaostalo je samo od boja crno, pa onda u tom škurom i tamnom neka blieda i još zamazano zeleno-siva boja, kao bolna jeka te vražje glasbe. To nisu slike, koje su naslikane za zabavu ili da prestraše druge, to nisu ni slike, da se oslobodi gluhi vještac svojih Zwangsvorstellunga, to su slike slikane po demonskom diktatu, kao što su po istom demonskom diktatu nastali likovi Goetheovog Fausta ili likovi Shakespearea. To su crni snovi, to je sanjanje, koje je jače i bolnije, a u svojoj biti istinitije, nego je to dnevna sviest. Sav taj suludi crni i paklenski koloplet je neki crni trans. U tom transu medju tim sasvim fantastičnim i irealnim na svoj način prikazama ima i prikaz siedog starca, kojemu sam djavo tuli u uho. To je slika Goye i njegovog Mephista.

Taj sumorni vizionar konačno pred svoju smrt, na kraju života bježi iz te svoje mračne Quinte, gdje po zidu plaze mračne sile. Bježi u Bordeaux i tamo završava život kao emigrant u osamdeset i drugoj godini. Medju njegovim posljednjim papirima, medju njegovim bilježnicama bilo je na pretek litografija, koja se upravo tad odkrila. I on kao starac ju je znatiželjom i majstorijom na tim svojim papirima još

dospio svladati. Taj nenadmašivi slikar, taj jedinstveni čovjek pred svoj konac sasvim gluh i slabih očiju, zapisuje »Ja učim još uviek«. Jer i u posljednjim danima, kad ne radi, kad ne crta, i kad ne slika, upravo je za cielu okolinu nesnosan i nemiran. Na tom kraju jednog velikog života služe mu još njegovi prijatelji kao modeli. U uzkom krugu nekih emigranata iz Španjolske konačno se smiruje godine 1828. Godine 1900. odkopavaju u Bordeauxu njegov grob. Kažu, da su u tom grobu odkrite dvostruke kosti. Te prenose u Madrid, da ih tek godine 1919. stave u raku crkve di San Antonio di Florida, tamo, gdje je u kupoli Goyin kist naslikao nezaboravna čudesa sv. Ante.

Topla južna krv rodila je Goyin opus. Ono slano u toj krvi bila je ironija i sarkazam, koji je pokretala strast, i divljina, i težka i sumorna ozbiljnost. Po nekad se i našao u tom opusu i samilostni smiešak čudnog i nastranog idealiste i vizionara.

Sa Grecom i Velasquezom tvori Goya vječnu trojku španjolske umjetnosti. U tom je tercetu Goyina dionica najsnažnija, što se tiče instinkta i temperamenta. Ona je grubi ali jasni Mene Tekel čitavoj jednoj epohi na prelomu vjekova, istovremeno ona je veliki znamen i predskazanje budućim pokoljenjima. Zato Goyino djelo svietli poput ognja na najvišim vrhovima kroz vjekove. Ono je snažno i sugestivno danas za nas današnje možda više nego onda, kad ga je stvarala živa ruka Francisca de Goye y Lucientes.*

* *Prikaz Goye kao grafičara i crtača gradjanskog rata bit će objelodanjen u svezku »Crna magija«, u trećoj knjizi drugog kola Sabranih djela.*

FINALE

LA SUA SANTITA

Rim, god. 1931.

Biti u Rimu a ne vidjeti pape, nije samo propust već i grieh, i to smrtni, tako mi je još moja pokojna prababa govorila. Dakle kadgod se nadjem u Rimu, ma da sam griešnik, to ipak ne ću da griešim dušu, ni da se spotaknem o taj grieh, već prolazim svaki puta na poklon, pa tako je bilo i ovoga puta.

Bar da ga vidim, u tu svrhu ne trebam se ni najavljivati niti pisati molbe za audijenciju. Nije mi pače ni potrebno čekati rješenje i obilaziti Sv. Jeronim, ni tražiti naročite protekcije, ni prolaziti u povorci bogobojaznih i pobožnih hodočastnika kraj šarene švicarske garde, ni postajkivati na Scala d'oro ni gurkati se u velikoj dvorani za primanje, gdje u dnu stoji crveni trun pod baršunastim baldahinom, na kojem su utkani ključevi Sv. Petra; ne trebam ni posebnoga doličnog ruha s hodočastničkim znakom, ne trebam ni dugo čekati kraj uzrujanih, znojnih i ugojenih redatelja, kojima obično uspieva da postignu veliki nered i da izazovu oduševljeno klicanje naroda, kad se pokažu i pojave velike lepeze paunova perja u tamjanovu dimu iza golemih mramornih dovratnika. Svega toga ne trebam; moj vjernički poklon je, mnogo jednostavniji, bez ikakvih ceremonija čeka me Santissimo padre sam u malom prostoru male tribunette XVIII. stoljeća pod staklenom kupolom. Tamo on stoluje ozbiljan i dostojanstven, prostor je prazan, dva tri naslonjača i ništa više. Siguran sam, da će me i ovog puta osloviti, makar ne ću propisno kleknuti ni poljubiti baršunastu papuču. Audijencija ne će biti kratka, možda ćemo ostati i čitavo vrijeme u četiri oka bez drugih hodočasnika, bez šarenih gardista, bez komornika u crnom i bez visokih dostojanstvenika.

Za to hodočašće dostatne su samo tri lire. Na taj poklon ulazi se na mala, gotovo sakrita vratašca; valjda su to bila prije vrata za poslugu. Po tom se penje uz uske stube, koje svršavaju u zlatnom predsoblju palazza Doria; iz ovog vodi put kroz čitav red prostorija pretrpanih slikama. Slika do slike, a sve u polutami, to prati posjetioca sve do galerije palače, naime do širokog hodnika sa staklenim prozorima, što se u četvorini proteže uokolo čitavog prvog kata dosta velike palače; to je galerija u pravom i početnom nazivu i smislu. U zlatno vrieme porodice Doria promatrali su odabrani gosti s te galerije svečane predstave i povorke, koje su priredjivane u slavu mogućnika obitelji Doria kao i njihovih slavnih gostiju. Bila je to jedna od najbogatijih porodica čitave barokne Italije. Još i sada odrazuju sastavljena izbliedjela zrcala u toj staklenoj galeriji staru razkoš i tragove velikog bogatstva. Zlato i slike, bogati lusteri, krivuljaste pozlate rese te prostore; cakle se ti predmeti davnog sjaja. Napirlitano je sve. Izpunjeno je sve. To su neki šaren-dvori. Nadmetala se tu izmučena fantazija svih mogućih decorateura, koji su morali gomilati ukras, da proslave kuću Doria. Slikali su tako izmišljene pobjede i sumnjiva junačtva, prosuli su sve moguće bajke, čitavu su mitologiju zloupotrebili za taj dekorativni panegirik. A ipak sve to nije pomoglo, ni bogovi, ni nimfe, ni amoreti, ni božice, ni zrcala, ni zlato; prostori su ostali neskladni, osjeća se u njima lažljivost i neukus, a što je još gore: obična imitacija, jer iza pozlate i naslikanih stupova i mramora viri razpukli zid i obična cigla, a iza bujnog ukrasa vidi se prljava sadra i zdrobljeni stucco.

No predjimo te prostore, te loše kulise, pustimo tu na oko blistavu galeriju. Udjimo u tribunettu, požurimo se, jer nas već čeka Sveti otac.

Sjedi on u renesansnom naslonjaču od crvenog baršuna, crveno se prelieva na njemu mozzeta, nema tijare, već malu crvenkastu kapicu (camauro), rumen je i u puti lica, jednostavna biela rochetta pokriva mu tielo. Ta čitava »purpurna simfonija« vibrira pred sivilom pozadine. Ne, nije liepa njegova koščata staračka glava. Stisnute ustne pod čupercima prosiedog brka, grubi oblik nosa, malena riedka brada, namrštene obrve, široko čelo, duboko položene oči oštrog lukavog i pažljivog pogleda, sve to ne čini tu glavu privlačivom. Oči pozorno promatraju svakog posjetioca, kao da ga sumnjičavo prate posvuda. Žive su i sugestivne, nešto mudro je u njima. Snažni se temperamenat zrcali u njima, taj starac zna zapoviedati, i da nema na bieloj košulji fine ruke, čovjek bi pomislio, da mu više pristaje oklop nego lagani purpurni ogrtač. Ruke pridržavaju nasloni stolice, desnica, koja nosi prsten, doimlje se, kao da će se sad na pomaknuti, pod njezinom finom i gotovo prozirnom kožom kola krv. Ljevica drži list papira, primljeno pismo, na kojem dosta čitljivo piše:

»Alla Santità di N.ro Sig.re Innocencio X. Per Diego de Silva Velasques de la Camera di S. M.ta Catt.ca«.

Jest, tu čudesnu realizaciju i to jedinstveno transponiranje života na platno izveo je Don Diego Rodriguez de Silva y Velasquez (1599—1660.) komornik njegova katoličkog Veličanstva kralja ujedinjene Aragonije i Kastilje etc. god. 1650., kad je po drugi put posjetio Italiju u svojstvu poslanika i nabavljača umjetnina tadašnjih i antiknih za madridski dvor svoga gospodara Filipa IV. Kao visokom gostu i na daleko poznatom dvorskom slikaru, još više intimusu Filipa IV., izkazala je Njegova svetost Inocent X. iz kuće Pamphili tu milost i počast, da je don Diegu pozirala za portret izkazujući tim aktom osobitu naklonost spram katoličkog Veličanstva, koje je još onda vladalo golemom državom, u kojoj sunce ne zapada.

Kad je Velasquez svršio portret, priča se, da je oduševljeni Inocent poslao Velasquezu veliku novčanu nagradu, koju je ponosno odbio španjolski dvorski slikar, izričući uz čitav barokni ceremonial, da je on u službi svoga kralja, te ga nitko drugi ne može plaćati, pa tako ni papa. Primio je samo kao uzdarje za portret zlatni lanac s medaljom papinom, na kojem je visio znak Kristova reda. Naravno da je to portretiranje uzbudilo i uznemirilo tadašnji umjetnički Rim, to više, što je Velasquez, prije nego što će papu slikati, naslikao kao vježbu ili kao neku svjedočbu za svoje umieće svoga pomoćnika mulata Pareju, te ga živoga s tom slikom poslao svojim prijateljima umjetnicima, to jest svojim zavidnicima na ogled. I oni »najbolji« prijatelji, to znači opet najoštriji kri-

tičari, zaniemili su pred tom slikom Pareje. Hvala se čula sa svih strana i u prozi i u stihu, da još takova slikarstva i sama Italija nije vidjela. A kad je bila izložena slika papina, Rim nije samo priznao, da je to najbolji papinski portret — ma da su pape portretirali i Rafael i Tizian i sve poznate veličine prošle i tadanje Italije — već da je to platno medju tadanjim slikama u Rimu jedino pravo i veliko slikarstvo. Kasniji vjekovi i kasniji umjetnici, hodočasteći tom Velasquezovu djelu, potvrdjivali su taj sud.

Da nema zlatnog okvira na portretu Inocenta X. moglo bi se posumnjati, da uistinu u toj tribunetti sjedi Inocent papa živ živcat. Taj dojam živosti ne traje samo u prvi momenat, kad čovjek stupi pred to čudo, već se taj dojam sve više pojačava, što se dulje pred tom slikom ostaje. Upravo magijski raste prostor u dubinu. Velasquezovi široki i veliki potezi i snažno bezpogrješno stavljene mrlje stapaju se sasvim tajanstveno u živi sklad. Ne izazivlju možda iluzionističku prikazu kakova voštanog kabineta, kako to osjećamo često kod vješto izdjelanih portreta jednoga Mengsa, već tvore živu atmosferu, živi fluidni lik, koji počima živjeti tu pred našim očima. Ne doimlje se kao slika, načinjena običnim bojama, pače se ni ne primjećuje, kako je to uobće učinjeno. A opet svaka niansa je sama po sebi i naravna i jedina moguća. Crveno, sivo i bielo kao da i nije na to platno postavljeno, već se čini, da su te glavne boje sa svojim bezbrojnim primjetljivim variantama istinska tonska igra svietla. Lakoća i vještina je takova, da prestaje uobće biti vještinom, već postaje sama narav.

Kod ovog je plana postignut Leonardov ideal: »Una cosa naturale vista in un gran specchio«. Pravo i istinsko zrcalo ponio je Velasquez za svoj viek i za kasnije vjekove ma da postoji od njega samo stotinjak slika. Bez njega nije zamisliv uzpon najvećih slikara XIX. vieka. Preko Goye živi njegov sugestivan način u Courbetu i Manetu.

Kasnije u našim danima nazvaše te najslikarskije realizacije, što ih pozna sviet običnim, banalnim i dosadnim akademizmom istovremeno, kad su se pisale čitave biblioteke tumačenja i panegirika o nekim neskladnim infantilnim mazarijama, kad su vriedili slomljeni clowni, kubične zdrobljene nemani i razbite gitare kao najjači umjetnički izraz, a kukaste lule, kvrgasti udovi i anatomske groteske bili proglašivani kao odkrića.

A konačno što su te tisuće i tisuće suvišnih platna današnje umjetnosti, ma bila časovito najzanimljivija, prema jednom jedinom podpunom i savršenom platnu Velasqueza? Što znače i što će još značiti u budućem vremenu ti golemi naduveni oblici i pretili gnjatovi kao i slonovske nožurde, makar kako bile velike, što izgledaju kao pneumatici spram jedne jedincate sjene, koju baca živa Inocentova ruka na bjelinu njegove rochette? Što su ti šareni kilometri pokritog platna u svim mogućim tehnikama i bojama današnjega umjetničkog pogona spram jednog diela te purpurne simfonije velikoga koloriste?

Što su te gomile raznobojnih slika i sličica, što su one bezbrojne hrpe papira izpunjenih crtarijama pod imenom socialne umjetnosti, prema najmanjem detalju na najstarijoj slici radnica iz tvornice (Las Hilanderas), koji je stvorila ruka Velasquezova?

Što su? Samo jadni i tužni dokumenti, biedna svjedočanstva još bjednijeg i tužnijeg vremena. S takovim se melankoličnim mislima opraštam od njegove Svetosti i silazim stubama palače Doria, da me vani dočeka šumna rimska ulica, u čijem se dnu bieli ogromni spomenik Vittoria Emanuela, kao zaključni znamen dvadeset viekova rimske civilizacije (venti secoli della civiltà romana) i ujedno kao barbarski biljeg ukusa potomaka rimskih na pragu dvadesetog stoljeća.

LITERATURA

P. d'Achiardi: Les dessins de Francisco Goya y Lucientes au musée du Prado à Madrid, Roma 1909.
Charles Baudelaire: Goya, Paris 1857.
Charles Baudelaire: Les Fleurs du Mal (Spleen et ideal)
M. Barrès: Greco ou le Secret de Tolède, Paris 1912.
Aurel de Beruete: Velasquez, Berlin 1909.
Aurel de Beruete: El Greco, pintor de retratos, Toledo 1914.
K. Bertels: Francisco Goya, München 1907.
E. Bertraux: Les primitifs espagnols (Rev. de l'Art 1908.).
E. Bertraux: Peinture et la Sculpture espagnoles (Michel, Histoire de l'Art T. III. 2. Paris.).
Anthony Bertram: El Greco, London 1934.
M. v. Boehn: Spanische Reisebilder, Berlin 1904.
M. v. Boehn: Toledo, Leipzig 1910.
S. L. Bensusan: Velasquez, Lund 1908.
S. L. Bensusan: Goya, his times and portraits (The Connoisseur 1912.).
A. Busuioceanu: Le tableaux de Greco de la collection Royale de Roumanie. Gazette des Beaux-Arts V. 1934.
A. F. Calvert: Sevilla, London 1907.
A. F. Calvert: The Escurial, London 1907.
A. F. Calvert: Goya, London 1908.
Sanchez Canton: Dibujos Españoles, Madrid 1930.
J. Cascales y Muñoz: Francisco de Zurbaran, Madrid 1911.
Jean Cassou: El Greco, Paris 1931.
Catalogo del Museo Arqueologico Nacional, Madrid.
Raymond Cognat: Le Greco et la peinture Moderne, Paris 1937.
H. Cook: Pacheco, the master of Velasquez (Burlington, Mag. 1908.).
Manuel B. Cossio: El Greco, Madrid 1908.
M. Dieulafoy: La Statuaire polychrome en Espagne, Paris 1908.

M. Dieulafoy: Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal (Ars Una), Stuttgart 1913.
M. Dworžak: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, Wien 1928. II.
É. Faure: Velasquez, Biographie crit., Paris 1905.
Th. Gautier: Voyage en Espagne, Paris 1845.
Gustave Geffroy: Les Musées d'Europe: Madrid, Paris 1907.
Louis Gillet: La peinture XVII.e et XVIII.e siècles, Paris.
Louis Gielly: L'École espagnole au Musée du Prado, Génève-Paris 1939.
Manuel Gonzáles Marti: Goya et Valence, »Forma« 15. 1908., Barcelona,
Erwin Gradmann: Spanische Meisterzeichnungen.
D. A. Hart: The Goya Tapestreis (The Connosseur VII.).
Franz de Hollanda: Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538. Quellengeschichten für Kunstgeschichte und Kunsttechnik, Wien 1899., Bd. 9.
C. Justi: Das Leben des heiligen Bonaventura, gemalt von Herrera dem Älteren und Zurbaran Jahrbuch der K. preussischen Kunstsamml., Berlin 1883., Bd. 4.
C. Justi: Diego Velasquez und sein Jahrhundert, Bonn 1903.
C. Justi: Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens, Berlin 1908.
C. Justi: Spanische Reisebriefe, Bonn 1923.
H. Kehrer: Die Kunst des Greco, München 1914.
H. Kehrer: Francisco de Zurbaran, München 1918.
I. Kukuljević: Jure Glović, Zagreb 1878.
P. Lafond: Ribera et Zurbaran (Les grands artistes), Paris.
P. Lafond: Goya, Paris 1907.
P. Lafond: Les dernières années de Goya en France (Gaz. des Beaux-Arts, 1907. I.).
P. Lafond: La sculpture espagnole, Paris 1909.
P. Lefort: La peinture espagnole, Paris.
V. von Loga: Die Malerei in Spanien, Berlin 1923.
V. von Loga: Francisco de Goya (Meister der Graphik, Bd. 4., Lepzig 1910.).
Rudolf Lothar: Die Seele Spaniens, München 1916.
A. L. Mayer: Jusepe de Ribera, Leipzig 1908.
A. L. Mayer: Geschichte der spanischen Malerei, Leipzig 1913.
A. L. Mayer: Dominico Theotocopuli El Greco, München 1926.

A. L. Mayer: Francisco Goya, Ausgewählte Handzeichnungen, Propyläen-Verlag, Berlin.
J. A. Melida: Goya y la pintura contemporanea, Madrid 1907.
J. Meier-Graefe: Aus einem spanischen Tagebuch (Neue Rundschau 1909.).
J. Meier-Graefe: Spanische Reise, Berlin 1911.
J. Murray: The Handbook for travellers in Spain, London 1892., 2 vol.
Fritz Nemitz: Goya, Berlin 1940.
M. Nicolle: École espagnole an Musée du Louvre, Paris.
Richard Oertel: Goya, Künstlermonographien, Liepzig 1929.
Eugenio d'Ors: La vie de Goya, Paris 1933.
Fr. Pacheco: Arte de la Pintura, Sevilla 1649., novo izdanje O. G. Gruzada Villaamil, Madrid 1866.
Ant. Palomino: Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles, Londres 1742.
E. Romero de Torres: Valdes Leal (Museum 1911.).
Fr. Rutter: El Greco, London 1930.
Max Sauerlandt: Kinderbildnisse aus fünf Jahrhunderten, Leipzig 1921.
E. Serrano-Fatigati: Retablos españoles ojivales y de la transicion al renacimento, Madrid 1902.
G. von Terey: Die Sammlung Marcell von Nemes in Budapest. Kunst und Künstler 1911.
U. Thieme und F. Becker: Allg. Lexikon d. bild. Künstler von d. Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1907.
El. Tormo y Monzó: Miscelanes de primitivos en España (Cultura Española 1908.).
El. Tormo y Monzó: Velásquez y el Salon de Reinos del Palacio del Buen Retiro, Madrid 1912.
M. Utrillo: José de Ribera, Barcelona 1907.
M. Utrillo: De la Colección Beruete (»Forma« 17., 1907., Barcelona).
Je Valenzuela la Rosa: Pintures murales de la Cartoiza d'Aula Dei, »Forma« 23. 1907., Barcelona.
M. Willumsen: Jeunesse du Greco, Paris 1927.
Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1917.
Yriarte: Goya, Paris 1867.
F. Zapateri Gunez: Goya, Noticias biográficas, Saragossa 1868.
Lj. Babić: S puta po Španiji, Savremenik 1921. br. 1.

Lj. Babić: Iz požutjelih putnih uspomena (O stogodišnjici Fr. Goye) (Maestral). Vlastita naklada, 1931.

Lj. Babić: O Toledu, Hrvatski Dnevnik 1939.

Lj. Babić: Pod italskim nebom (La Sua Santità), Matica Hrvatska 193[illegible].

POPIS ILUSTRACIJA

22. *Francisco de Zurbaran:* SV. KASILDA. — Prado, Madrid.
23. *Nepoznati majstor:* CELESTINA I KĆER U ZATVORU. — Eremitage, Leningrad.
24. *Bartol Esteban Murillo:* DJEVOJKE NA PROZORU. — Zbirka J. Widener, Elkins Park.
25. *Bartol Esteban Murillo:* MLADIĆ. — National-Gallery, London.
26. *Juan de Valdés Leal:* NATURE MORTE. — Privatna zbirka, Paris.
27. *Juan de Valdés Leal:* ALEGORIJA PROLAZNOSTI. — Hospital de la Caridad, Sevilja.
28. *Alonso Cano:* MRTVI KRIST. — Prado, Madrid.
29. *Alonso Berruguete:* DRVENA FIGURA APOSTOLA. — Muzej, Valladolid.
30. *Juan Bautista de Toledo i Juan de Herrera:* ESCORIAL.
31. *Narciso Tomé:* TRASPARENTE TOLEDSKE KATEDRALE .
32. *Juan de Juni:* MATER DOLOROSA (drvo). — Nuestra Señora de las Angustias, Valladolid.
33. BOGOMATER. (Drvena obojena plastika nepoznatog majstora.) — Kaiser-Friedrich Museum, Berlin.
34. *Francisco Ribalta:* VIZIJA SV. FRANJE (detalj). — Prado, Madrid.
35. *Jusepe de Ribera:* POLAGANJE U GROB. — Louvre, Paris.
36. *Jusepe de Ribera:* SIBILA. — Prado, Madrid.
37. *Jusepe de Ribera:* ŠEPONJA. — Louvre,Paris.
38. *Jusepe de Ribera:* MUKA SV. BARTOLA (detalj). — Prado, Madrid.
39. *Jusepe de Ribera:* SV. SEBASTIAN. — Prado, Madrid.
40. *Jusepe de Ribera:* JAKOBOV SAN. — Prado, Madrid.
41. *El Greco:* KLOVIĆ. — Museo nazionale, Napulj.
42. *El Greco:* ESPOLIO. — Stara pinakotheka, München.
43. *El Greco:* POKOP GROFA ORGAZA. (Detalj: Sin Grecov Jorge.) — Santo Tomé, Toledo.
44. *El Greco:* SVETA OBITELJ. — Iz prijašnje zbirke Nemes, Budimpešta.
45. *El Greco:* LA PURISSIMA. — San Vicente, Toledo.
46. *El Greco:* KARDINAL DON FERNANDO NINO DE GUEVARA. — Metropolitan Museum, New-York.
47. *El Greco:* *ŽENSKI LIK.* — Zbirka John G. Johnson, Philadelphia.
46. *El Greco:* DETALJ PORTRETA NEPOZNATOG VITEZA. — Prado, Madrid.
49. *El Greco:* TOLEDO U OLUJI. — Zbirka H. O. Havemeyer, New-York.
50. *El Greco:* LAOKON. — Stara pinakotheka, München.

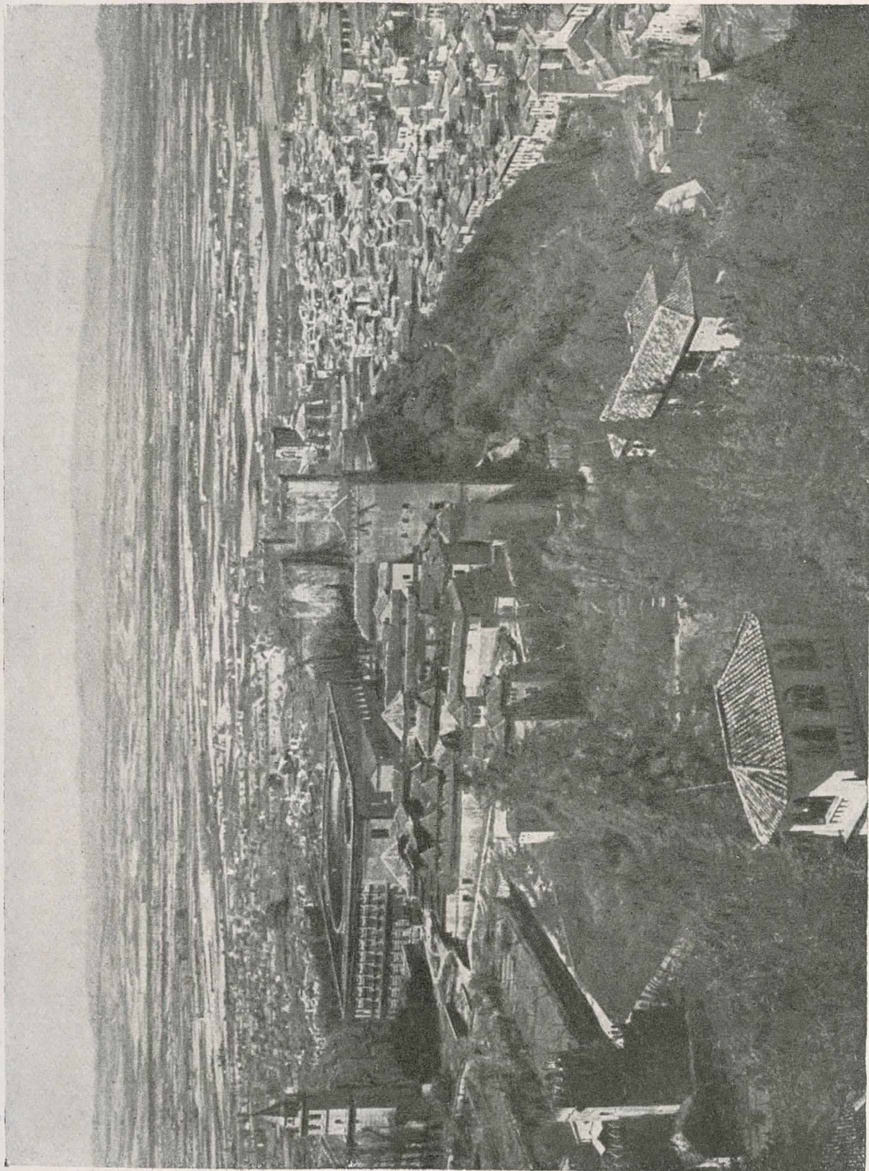
51. *El Greco:* PORTRET KANONIKA BOSSIA. — Zbirka rumunjske kraljevske porodice, Dvor Peleš, Sinaja.
52. *Jorge Manuel Theotocopulos (sin Grecov):* OBITELJ GRECOVA. — Zbirka Th. Pitcairn, Bryn Athyn, Pensylvanie.
53. *Diego Rodriguez de Silva y Velasquez:* SLUŽAVKA. — Zbirka Beit, London.
54. *Diego Velasquez:* LOS BORRACHOS (pijanice). — Prado, Madrid.
55. *Diego Velasquez:* LAS LANZAS (Predaja Brede) (Detalj). — Prado, Madrid.
56. *Diego Velasquez:* FILIP IV. — Zbirka Frick, New-York.
57. *Diego Velasquez:* IDIOT IZ CORIE. — Prado, Madrid.
58. *Diego Velasquez:* CRTEŽ. — British Museum, London.
59. *Diego Velasquez:* CALLE DE LA REINA U ARANJUEZU. — Prado, Madrid.
60. *Diego Velasquez:* PATULJAK DON ANTONIO EL INGLES. — — Prado, Madrid.
61. *Diego Velasquez:* MARIA TEREZA OD AUSTRIJE. — Prado, Madrid.
62. *Diego Velasquez:* LAS MENINAS (detalj). — Prado, Madrid.
63. *Diego Velasquez:* LAS HILENDERAS (tkalje). — Prado, Madrid.
64. *Diego Velesquez:* *INOCENT X.* — Palazzo Doria, Rim.
65. *Francisco de Goya:* PROCESIJA (Flagelanti). — Academia de S. Fernando, Madrid.
66. *Francisco de Goya:* MAJO I MAJA (pero i kist). — Prado, Madrid.
67. *Francisco de Goya:* LJUBAV I SMRT (nacrt za br. 10. Caprichiosa). — Prado, Madrid.
68. *Francisco de Goya:* KARNEVAL. — Prado, Madrid.
69. *Francisco de Goya:* DON QUIJOTE. — British Museum, London.
70. *Francisco de Goya:* LUDNICA. — Academia de S. Fernando, Madrid.
71. *Francisco de Goya:* GOYA I KNEGINJA ALBA. — Zbirka markiza de la Romana, Madrid.
72. *Francisco de Goya:* NA BALKONU. — Metropolitan Museum, New-York.
73. *Francisco de Goya:* KRALJEVSKA PORODICA. — Prado, Madrid.
74. *Francisco de Goya:* MAJA VESTIDA. — Prado, Madrid.
75. *Francisco de Goya:* MAJA DESNUDA. — Prado, Madrid.
76. *Francisco de Goya:* KRALJICA MARIA LUJZA. — Stara pinakotheka, München.

77. *Francisco de Goya:* ISABELA CORBO DE PORCEL. — National Gallery, London.
78. *Francisco de Goya: LA CORRIDA DE TOROS.* — Academia de S. Fernando, Madrid.
79. *Francisco de Goya:* VJEŠTICE. — Prado, Madrid.
80. *Francisco de Goya:* 3. MAJ 1808. — Prado, Madrid.

SADRŽAJ



1. KRIST NA KRIŽU. DRVENA SKULPTURA XI. STOLJEĆA
Muzej katalonske umjetnosti, Barcelona.

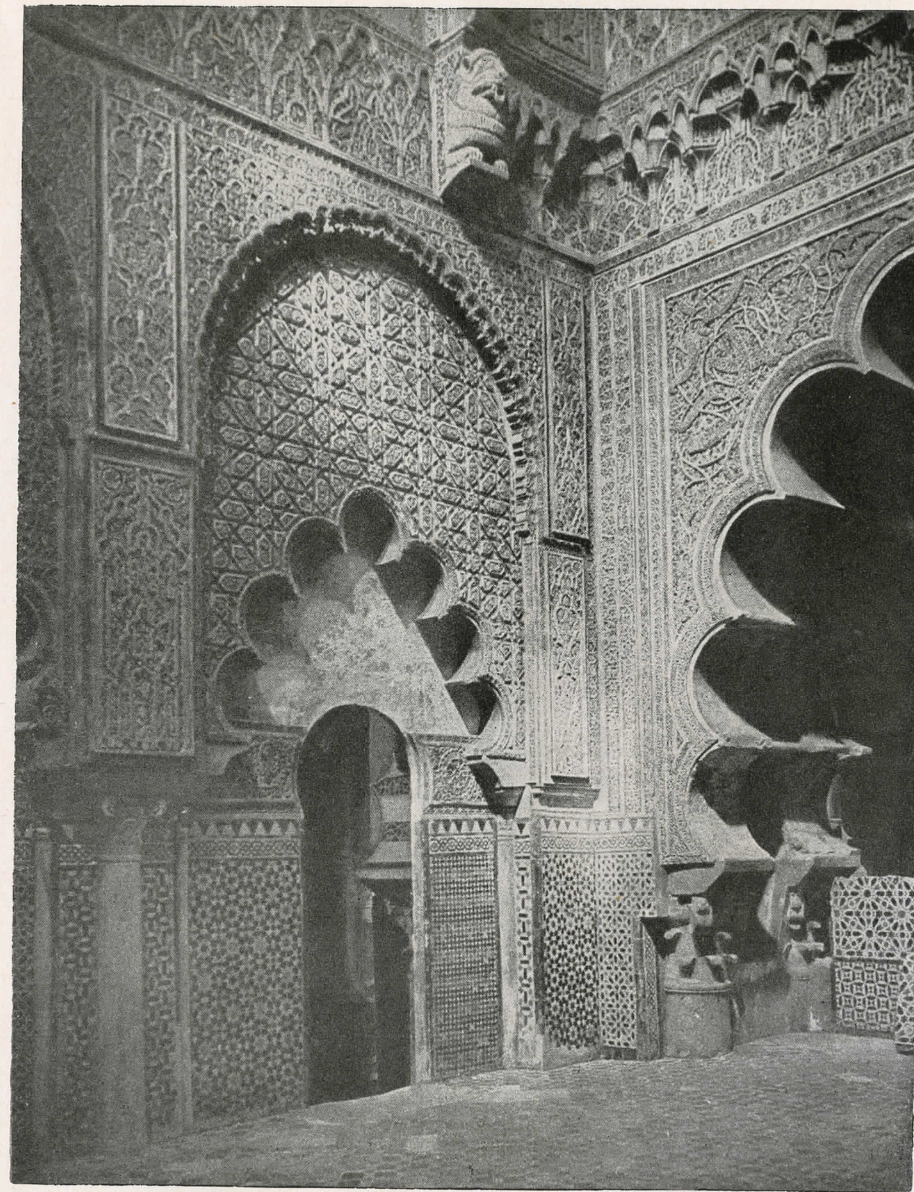


2. POGLED NA GRANADU,

3. UNUTRAŠNJOST KATEDRALE U BURGOSU



4. LA GIRALDA, ZVONIK KATEDRALE U SEVILJI

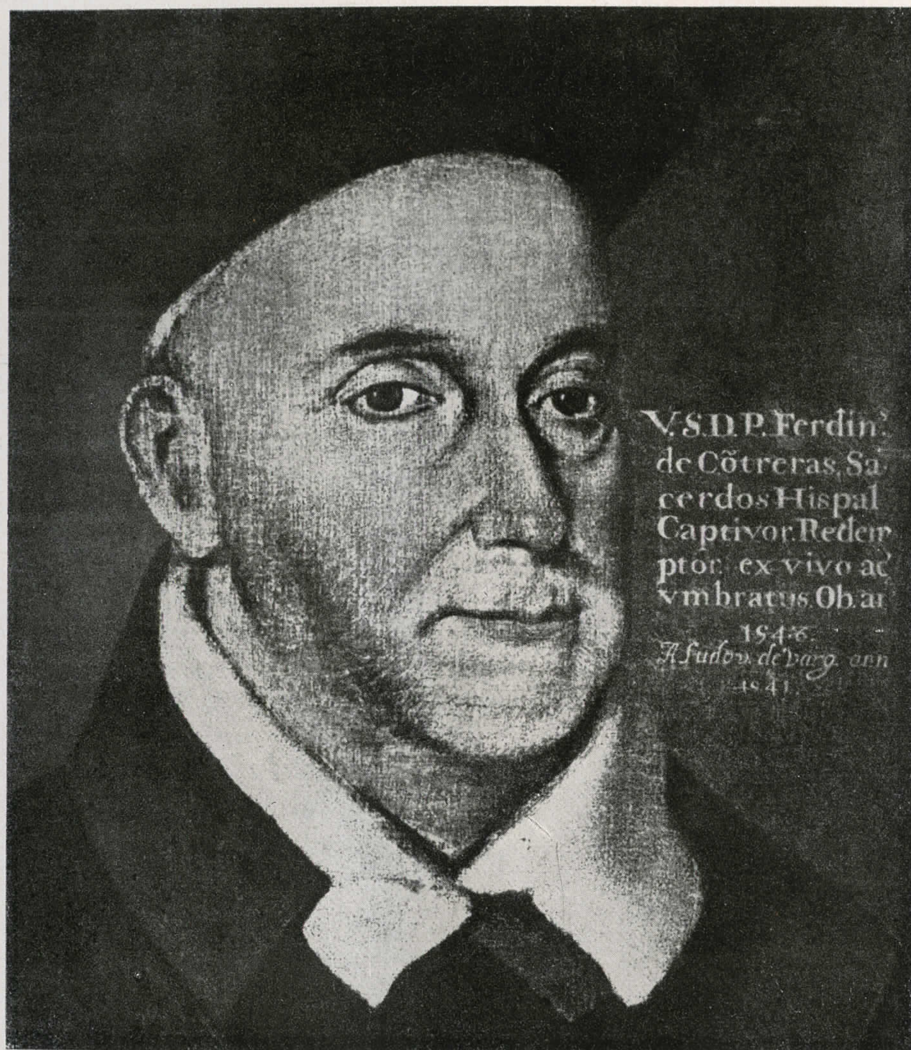


5. IZ MOŠEJE U CORDOBI, DANAS CAPILLA S. FERNANDO

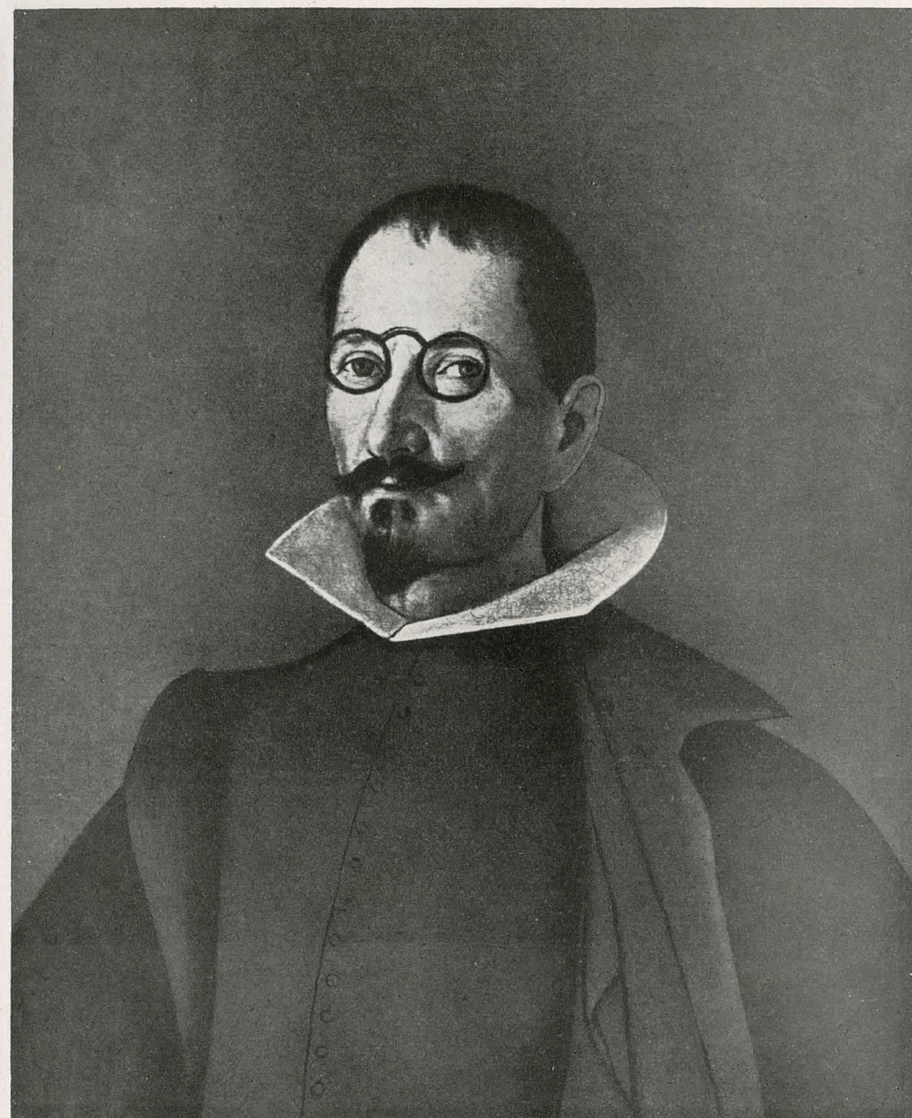


6. SV. MIHAJLO UBIJA ZMAJA
Fragment retabla u Beneventu (Provincia Lérida)

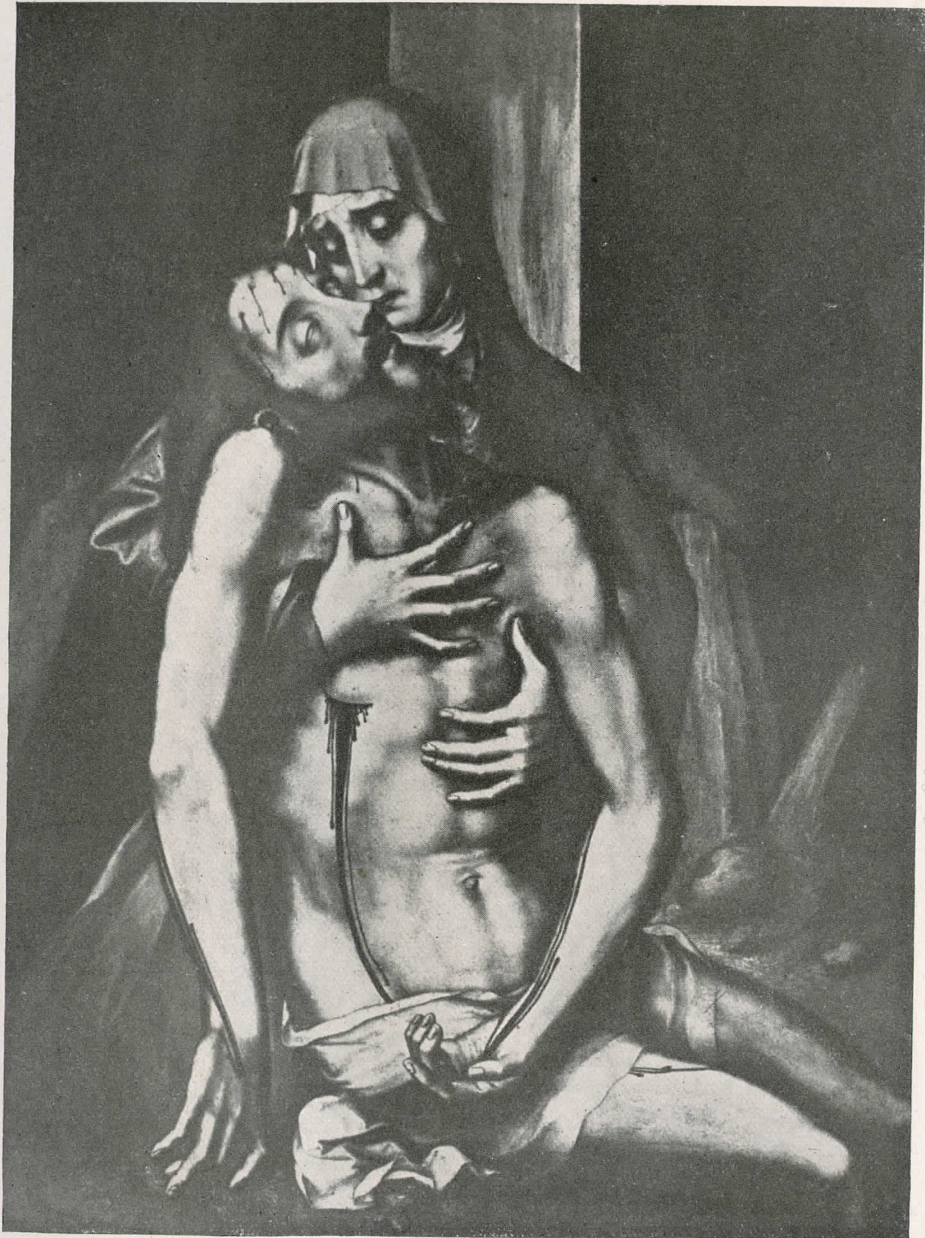
7. RETABL DOMINIKANSKOG SAMOSTANA CARTUJA MIRAFLORES, BURGOS



8. LUIS DE VARGAS: PORTRET FERNANDA DE CONTRERA
Katedrala, Sevilja



9. FRANCISCO PACECHO: PORTRET
Zbirka Cook, Richmond



10. LUIS DE MORALES: PIETA
Academia de S. Fernando, Madrid



11. ANTONIS MOR: MARIA TUDOR
Prado, Madrid



12. ALONSO SANCHEZ COELLO: INFANTICA IZABELA
Prado, Madrid



13. ALONSO SANCHEZ COELLO: DON CARLOS
Kunsthistorisches Museum, Beč

14. JUAN PANTOJA DE LA CRUZ: PORTRET NEZNANKE
Prado, Madrid



15. JUAN PANTOJA DE LA CRUZ: DJEČJI PORTRET
Kunsthistorisches Museum, Beč



16. JUAN DE LAS ROELAS: DETALJ »MUKE SV. ANDRIJE«
Muzej, Sevilja

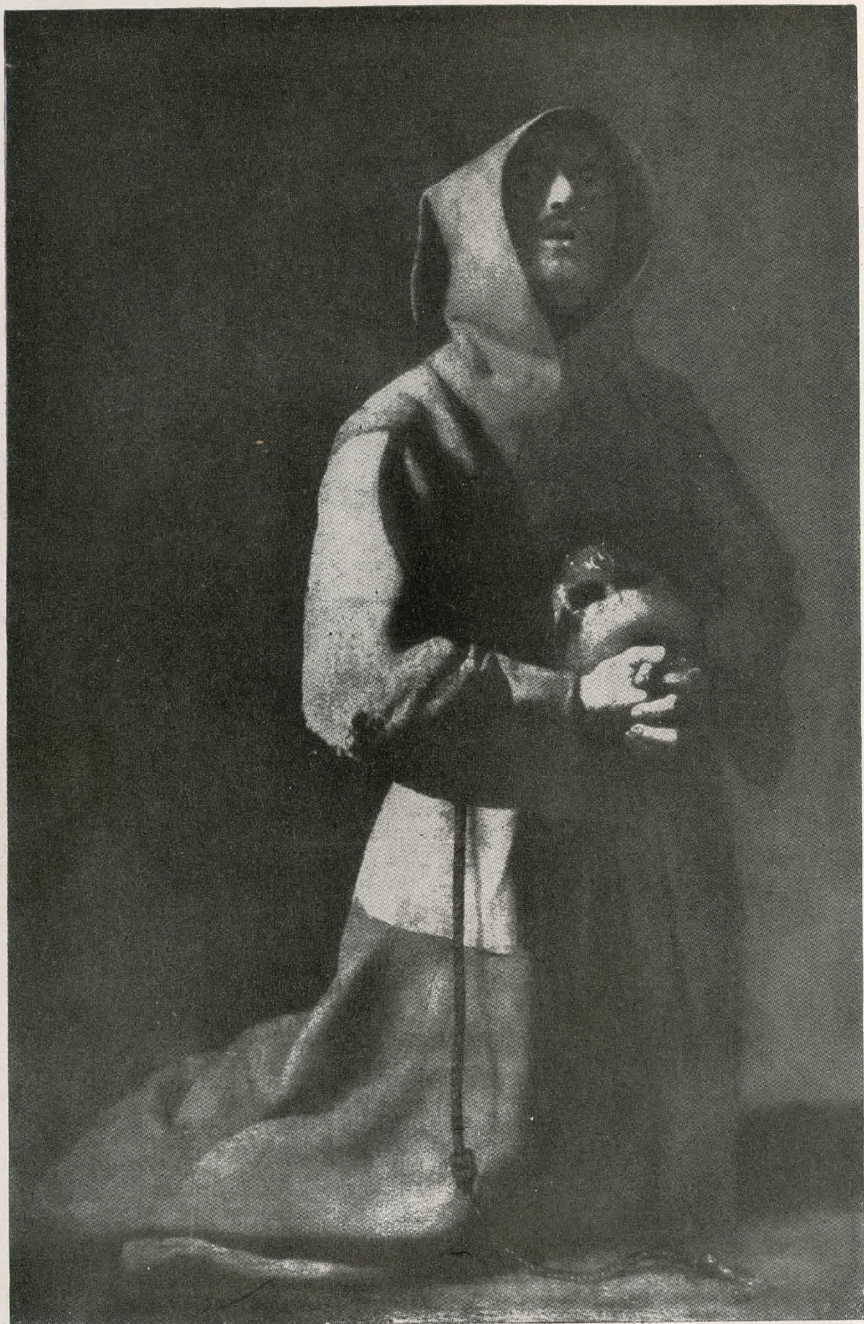


17. FRANCISCO HERRERA, STARIJI: SV. BAZILIJE
Louvre, Paris

18. FRANCISCO DE ZURBARAN: KRIST (DETALJ)
Privatna zbirka, Madrid



19. FRANCISCO DE ZURBARAN: SV. HUGO U KARTUZIJANSKOM REFLEKTORIUMU
Muzej, Sevilja



20. FRANCISCO DE ZURBARAN: SV. FRANJO ASISKI
National-Gallery, London



21. FRANCISCO DE ZURBARAN: SV. BONAVENTURA NA ODRU
Louvre, Paris



22. FRANCISCO DE ZURBARAN: SV. KASILDA
Prado, Madrid



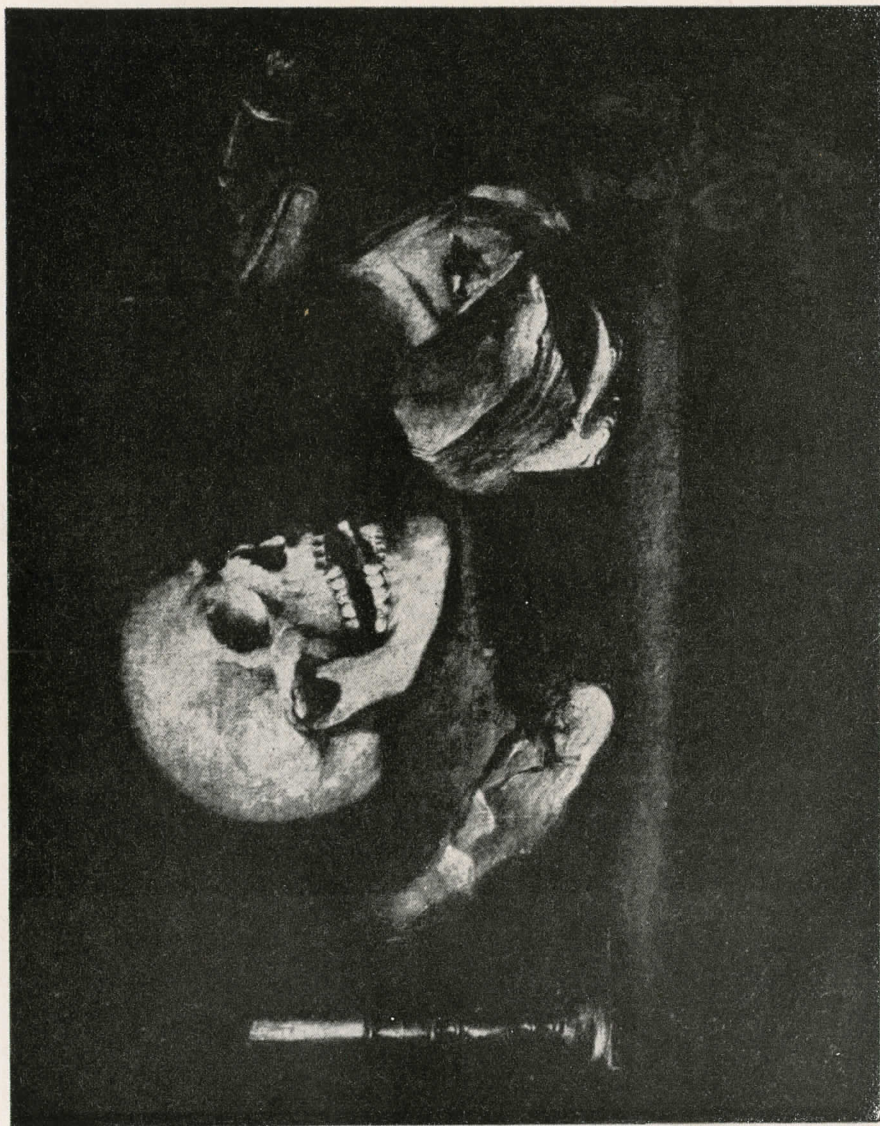
23. NEPOZNATI MAJSTOR: CELESTINA I KĆER U ZATVORU
Eremitage, Leningrad



24. BARTOL ESTEBAN MURILLO: DJEVOJKE NA PROZORU
Zbirka J. Widener, Elkins Park



25. BARTOL ESTEBAN MURILLO: MLADIĆ
National-Gallery, London



26. JUAN DE VALDÉS LEAL: NATURE MORTE
(Privatna zbirka, Paris)



27. JUAN DE VALDÉS LEAL: ALEGORIJA PROLAZNOSTI
Hospital de la Caridad, Sevilja

28. ALONSO CANO: MRTVI KRIST
Prado, Madrid



29. ALONSO BERRUGUETE: DRVENA FIGURA APOSTOLA
Muzej, Valladolid

30. JUAN BAUTISTA DE TOLEDO I JUAN DE HERRERA: ESCORIAL



31. NARCISO TOMÉ: TRASPARENTE TOLEDSKE KATEDRALE



32. JUAN DE JUNI: MATER DOLOROSA (drvo)
Nuestra Señora de las Augustias, Valladolid



33. BOGOMATER. (DRVENA OBOJENA PLASTIKA NEPOZNATOG MAJSTORA)
Kaiser Friedrich Museum, Berlin



34. FRANCISCO RIBALTA: VIZIJA SV. FRANJE (DETALJ)
Prado, Madrid



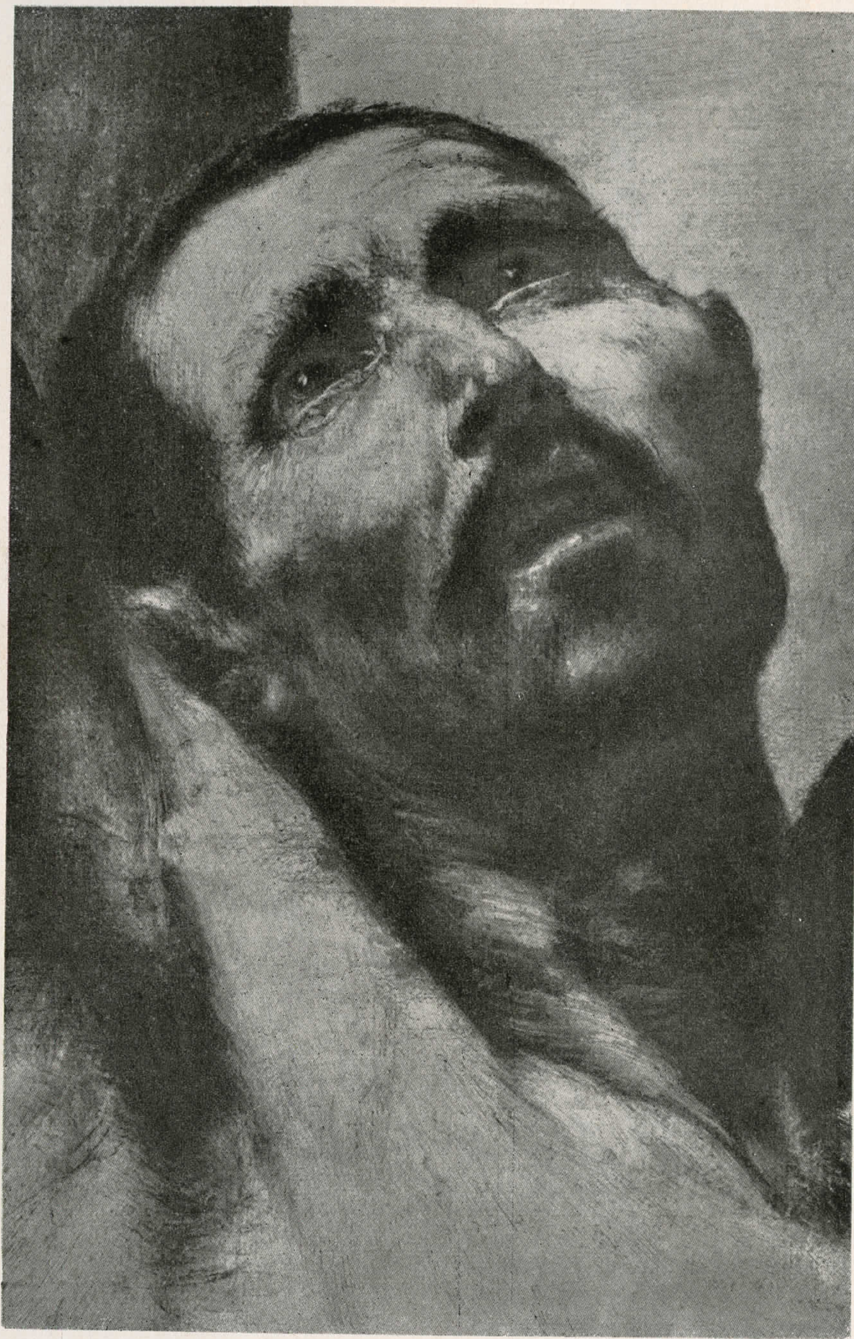
35. JUSEPE DE RIBERA: POLAGANJE U GROB
Louvre, Paris



36. JUSEPE DE RIBERA: SIBILA
Prado, Madrid



37. JUSEPE DE RIBERA: ŠEPONJA
Louvre, Paris



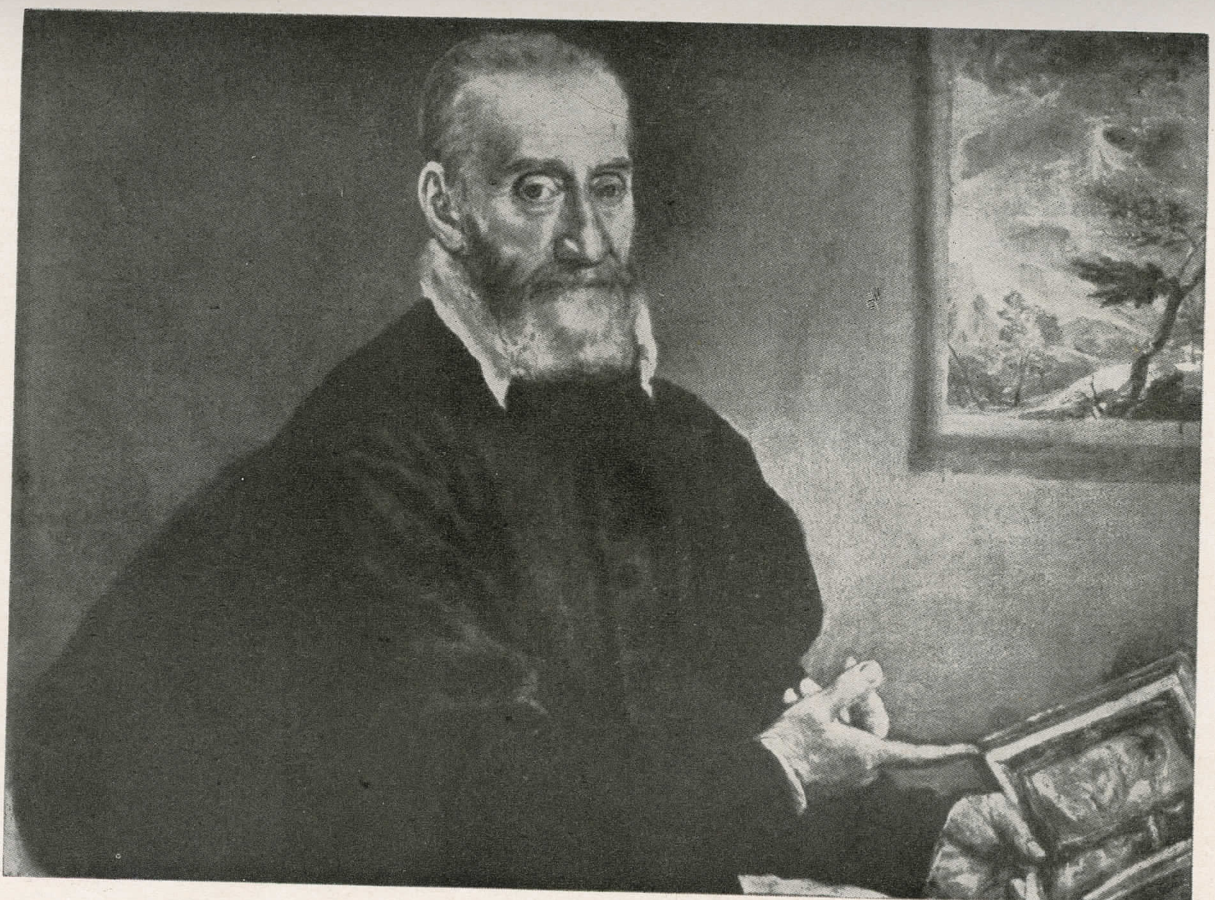
38. JUSEPE DE RIBERA: MUKA SV. BARTOLA (DETALJ)
Prado, Madrid



39. JUSEPE DE RIBERA: SV. SEBASTIAN
Prado, Madrid



40. JUSEPE DE RIBERA: JAKOBOV SAN
Prado, Madrid



41. EL GRECO: KLOVIĆ
Museo nazionale, Napulj



42. EL GRECO: ESPOLIO
Stara pinakotheka, München



43. EL GRECO: POKOP GROFA ORGAZA. (DETALJ: SIN GRECOV JORGE)
Santo Tomé, Toledo



44. EL GRECO: SVETA OBITELJ
Iz prijašnje zbirke Nemes, Budimpešta



45. EL GRECO: LA PURISSIMA
San Vicente, Toledo



46. EL GRECO: KARDINAL DON FERNANDO NINO DE GUEVARA
Metropolitan Museum, New-York

47. EL GRECO: ŽENSKI LIK
Zbirka John G. Johnson, Philadelphia



48. EL GRECO: DETALJ PORTRETA NEPOZNATOG VITEZA
Prado, Madrid



49. EL GRECO: TOLEDO U OLUJI
Zbirka H. O. Havemeyer, New-York



50. EL GRECO: LAOKON
Stara pinakotheka, München



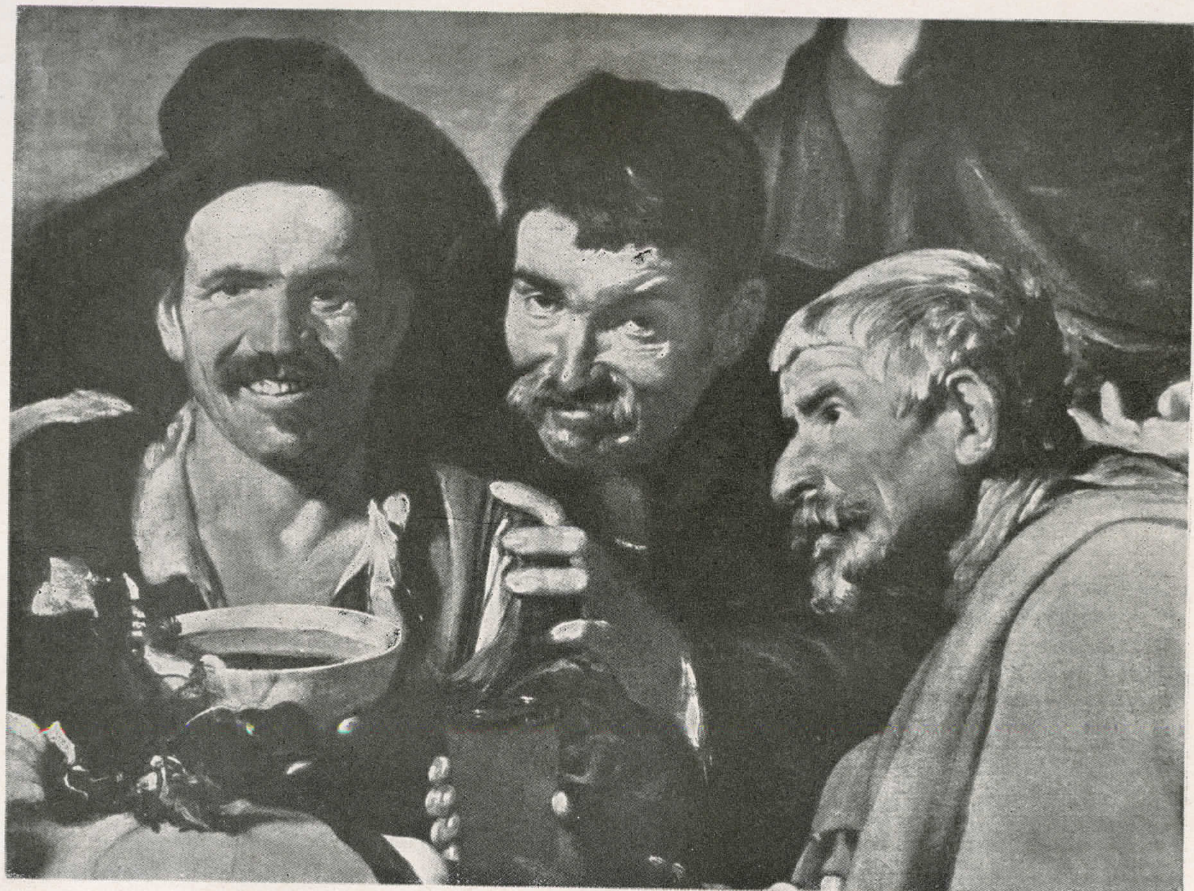
51. EL GRECO: PORTRET KANONIKA BOSIA
Zbirka rumunjske kraljevske porodice, Dvor Peleš, Sinaja



52. JORGE MANUEL THEOTOCOPULOS (SIN GRECOV): OBITELJ GRECOVA
Zbirka Th. Pitcairn, Bryn Athyn, Pensylvanie



53: DIEGO RODRIGUEZ DE SILVA Y VELASQUEZ: SLUŽAVKA
Zbirka Beit, London



54. DIEGO VELASQUEZ: LOS BORRACHOS (DETALJ)
Prado, Madrid



55. DIEGO VELAQUEZ: LAS LANZAS (PREDAJA BREDE). DETALJ
Prado, Madrid



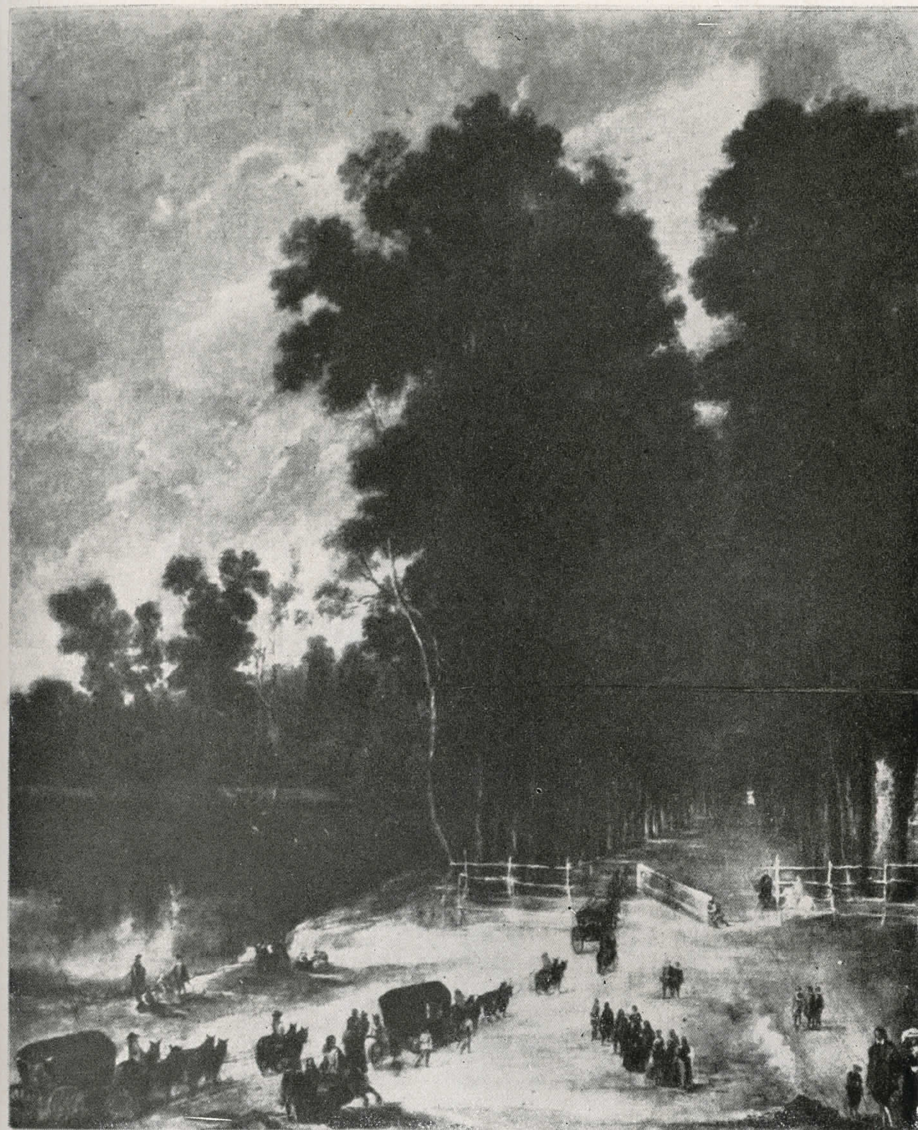
56. DIEGO VELASQUEZ: FILIP IV.
Zbirka Frick, New-York



57. DIEGO VELASQUEZ: IDIOT IZ CORIE
Prado, Madrid



58. DIEGO VELASQUEZ: CRTEŽ
British Museum, London



59. DIEGO VELASQUEZ: CALLE DE LA REINA U ARANJUEZU
Prado, Madrid

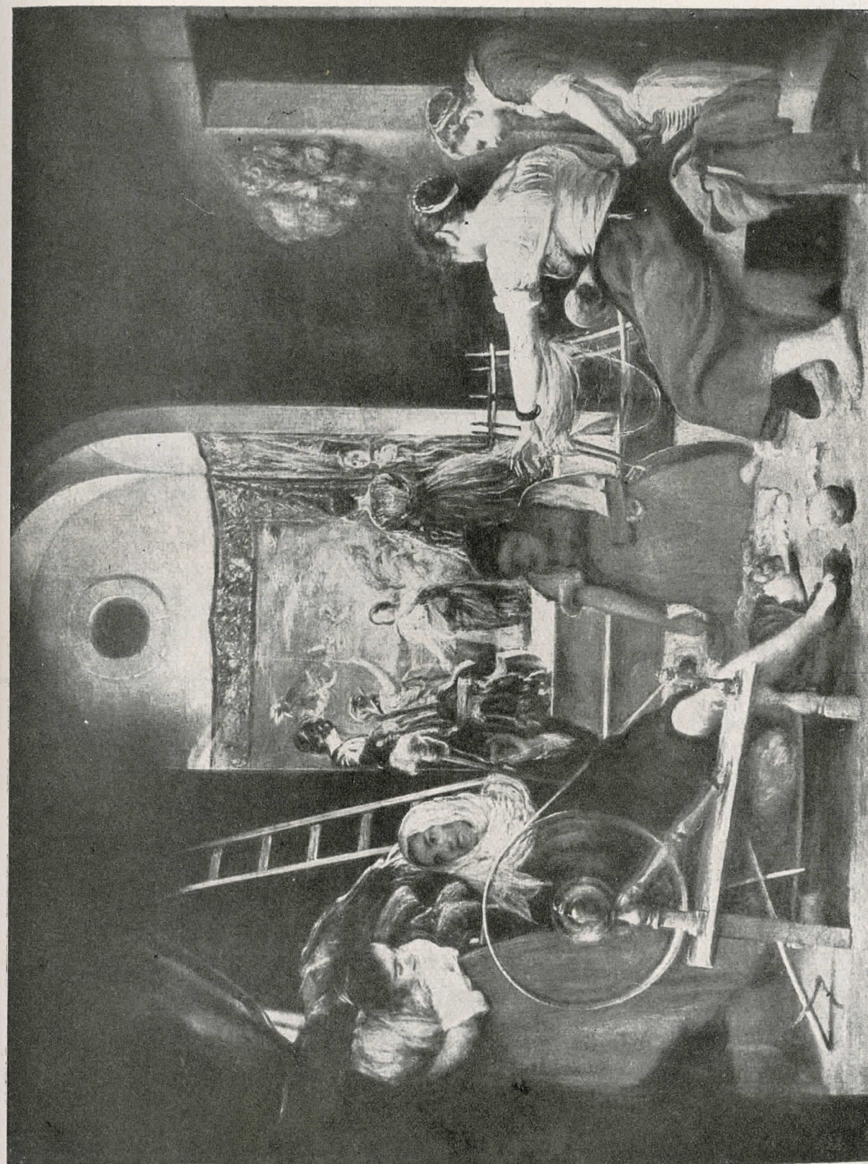


60. DIEGO VELASQUEZ: PATULJAK DON ANTONIO EL INGLES
Prado, Madrid

61. DIEGO VELASQUEZ: MARIA TEREZA OD AUSTRIJE
Prado, Madrid



62. DIEDO VELASQUEZ: LAS MENINAS (DETALJ)
Prado, Madrid



63. DIEGO VELASQUEZ: LAS HILENDERAS (TKALJE)
Prado, Madrid



64. DIEGO VELASQUEZ: INOCENT X.
Palazzo Doria, Rim



65. FRANCISCO DE GOYA: PROCESIJA (FLAGELANTI)
Academia de S. Fernando, Madrid



66. FRANCISCO DE GOYA: MAJO I MAJA (PERO I KIST)
Prado, Madrid

67. FRANCISCO DE GOYA: LJUBAV I SMRT (NACRT ZA BR. 10 CAPRICHOSA)
Prado, Madrid



68. FRANCISCO DE GOYA: KARNEVAL
Prado, Madrid

69. FRANCISCO DE GOYA: DON QUIJOTE (CRTEŽ)
British Museum, London

70. FRANCISCO DE GOYA: LUDNICA
Academia de S. Fernando, Madrid



71. FRANCISCO DE GOYA: GOYA I KNEGINJA ALBA
Zbirka markiza de la Romana, Madrid



72. FRANCISCO DE GOYA: NA BALKONU
Metropolitan Museum, New-York



73. FRANCISCO DE GOYA: KRALJEVSKA PORODICA
Prado, Madrid



74. FRANCISCO DE GOYA: MAJA VESTIDA
Prado, Madrid



75. FRANCISCO DE GOYA: MAJA DESNUDA
Prado, Madrid



76. FRANCISCO DE GOYA: KRALJICA MARIA LUJZA
Stara pinakotheka, München

77. FRANCISCO DE GOYA: ISABELA CORBO DE PORCEL
National Gallery, London



78. FRANCISCO DE GOYA: LA CORRIDA DE TOROS
Academia de S. Fernando, Madrid

79. FRANCISCO DE GOYA: VJEŠTICE (DETALJ)
Prado, Madrid



80. FRANCISCO DE GOYA: 3. MAJ 1808.
Prado, Madrid

